РУКОВОДСТВО

КЪ

ЖИВОПИСИ

МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ.

Фридриха Іенике.

Полный переводъ съ четвертаго нѣмецкаго изданія, исправленнаго и дополненнаго.

Л. Соловьевъ.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ

(СЪ РИСУНКАМИ).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія В. А. Тиханова, Садовая ул., № 27.

ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО КЪ ЖИВОПИСИ.

Масляными красками. Акварелью, по дереву: фрески, миніатюры, брызганье по дереву, живопись на шелку, на глинѣ, живопись портретная и ландшафтная, живопись на стеклѣ. Школа рисованія. Соч. проф. Ф. Дитриха. Перев. съ 16 нѣмец. изд. Классскаго художника И. А. Пасса. Спб. 1903 г., ц. 1 р.

Цѣль этой книги состоитъ въ томъ, чтобы изложить всѣ практическіе и техническіе пріемы живописи, примѣняемые въ настоящее время, въ такой формѣ, чтобы каждый могъ работать самостоятельно.

Здѣсь изложены всѣ тщательно собранныя свѣдѣнія, касающіяся матеріала и техники и имѣющія какое-либо значеніе для степени продолжительности картины.

Такимъ образомъ мы предлагаемъ всѣмъ любителямъ и лицамъ, интересующимся живописью, книгу, составленную на основаніи долголѣтняго опыта. Эта книга должна служить практическимъ руководствомъ преимущественно тѣмъ диллетантамъ, которые должны работать самостоятельно, безъ помощи опытнаго художника.

Иллюстрированное изданіе. **РУКОВОДСТВО КЪ ЖИВОПИСИ масляными красками, пастелью и акварелью.** Соч. *Кар. Роберъ*. Переводъ съ французскаго, подъ редакціею художника Венига, съ рисунками въ текстѣ. Спб., Ц. 1 р. 50 к. ОГЛАВЛЕНІЕ: I. Живопись масляными красками.—Предварительная подготовка.—Рисунокъ и перспектива.—Линейная перспектива.—Горизонтъ.—Теорія тоновъ.—Законы сочетанія цвѣтовъ.—О матеріалахъ для живописи.—Мольбертъ, краски и ящикъ для нихъ. Кисточки и кисти. Палитра. Муштабель и ножи. Масла, эссенціи и сиккативы. Холстъ и панно.—Краски и лакъ.—Лакъ для ретуши.—Живописный и картинный лаки.—Безцвѣтная нефтяная эссенція.—Летучее нефтяное масло.—Зеленый тонъ, сѣрый, коричневый, синій и бѣлый.—Занятія въ мастерской.—Неодушевленные предмѣты (Nature morte).—Рисунокъ и выдержанность тона.—Понятіе о размѣщеніи предметовъ, сочиненіе.—Пейзажъ.—Первые этюды съ натуры.—Выборъ сюжета. Набросокъ.—Небо.—Земля и первый планъ.—Вода.—Эскизъ.—Деревья.—Листья. —Рѣка и лѣсъ.—Сочиненіе картины въ мастерской по этюдамъ съ натуры.—Пейзажъ.—Древнія и новѣйшія школы.—II Пастель.—Пастель.—Сочетаніе тоновъ.—Матеріалы: бумага и холстъ.—Пастель.—Первоначальные пріемы въ пастели.—Живопись сѣрымъ тономъ (grisdille).—Портретъ штрихами.—Слитная пастель.—Крестьянка.—Пейзажъ.—Неодушевленные предметы.—Общія наставленія для портретовъ съ натуры. III. Акварель.—Акварель.—Первоначальныя правила.—Матеріалы: бумага, блоки, рамы, пяльцы, карандаши, кисти, палитра, губка, резинки и т. п.—Краски.—Смѣси.—Неодушевленные предметы.—Краски для цвѣтовъ.—Лицо и жанръ.—Неодушевленные предметы и цвѣты съ натуры.—Сочиненіе и размѣщеніе.—О различныхъ произведеніяхъ искусства.—Экраны, вѣера, ширмы и т. п.—О фиксатѣ акварельныхъ красокъ.—Заключеніе.—Природа и искусство.

Чтенія объ искусствѣ. Сочиненіе знаменитаго ученаго И. Тэна, переводъ А. Н. Чудинова. 5-ое исправленное изданіе, 450 стр. Спб. 1904 г., ц. 1 р 50 к.—Въ книгѣ Тэна пять курсовъ лекцій, охватывающихъ предметъ съ различныхъ сторонъ и, въ цѣломъ рядѣ связныхъ, законченныхъ этюдовъ, рисующихъ постепенно развитіе искусства въ разныя времена и разныхъ народовъ. Тенъ останавливается преимущественно на философіи искусства въ Италіи, Голландіи и Греціи. Книга эта чрезвычайно поучительна по богатству свѣдѣній, строгости мысли и глубинѣ художественнаго анализа.

Чувство природы, историческое развитіе. Сочиненіе Альф. Бизе. Переводъ Д. Коробчевскаго. Спб., 391 стран., цѣна 2 руб. Содержаніе: Введеніе. Христіанское и язычеcко-симпатическое чувство природы первыхъ десяти вѣковъ. Наивное воззрѣніе на природу въ эпоху крестовыхъ походовъ. Индивидуализмъ и сентиментальная поэзія природы въ эпоху возрожденія. Воодушевленіе природы у путешественниковъ-открывателей. Поэзія природы у Шекспира. Красота пейзажа въ живописи. Искусственная природа въ эпоху гуманизма и рококо. Признаки возвращенія къ живой природѣ. Чувствительно-элегическое направленіе въ поэзіи. Романтизмъ въ поэзіи природы. Представители современной поэзіи природы: Гете, Байронъ и Шелли. Ламартинъ и Викторъ Гюго. Нѣмецкіе романтики. Заключеніе.



ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНІЮ.

Послѣ того какъ второе изданіе этой книги разошлось такъ быстро, какъ мы не смѣли ожидать, то въ виду этого пріятнаго факта, а также и по той причинѣ, что нами получены многочисленныя заявленія одобренія и желанія видѣть нашъ трудъ въ болѣе законченномъ видѣ, мы предприняли полный и основательный пересмотръ всей книги. Настоятельная необходимость въ расширеніи нашего труда вызывалась еще тѣмъ обстоятельствомъ, что наше руководство разошлось далеко за предѣлы того тѣснаго кружка читателей, для котораго оно первоначально предназначалось.

Мы поставили себѣ задачей познакомить читателя какъ можно подробнѣе съ требованіями художественной красоты и правды, дать ему возможность правильно судить о художественныхъ произведеніяхъ и развить въ немъ вѣрный взглядъ на задачи искусства—словомъ, мы хотѣли дать возможно полное практическое руководство. Въ предлагаемомъ изданіи мы пополнили всѣ пропуски прежнихъ изданій и позволяемъ себѣ надѣяться, что книга въ ея настоящемъ, значительно исправленномъ, видѣ встрѣтитъ среди читателей благосклонный пріемъ.

АВТОРЪ.

Этика, наука о нравственности. Автора книги исторія философіи Фр. Кирхнера, доктора философіи. Переводъ подъ ред. Л. Оболенскаго, Спб., 2-е изд., ц. 80 к. Понятіе объ этикѣ, отношеніе этики къ др. наукамъ. Общая часть. Метафизическія основанія: внѣшній міръ, являющееся, міровой порядокъ. Антропологическія основанія. Тѣло и душа, сущность воли, дѣйствіе, свобода. Теоретическая часть. Основныя понятія этики: ихъ происхожденіе, критика др. теорій, границы нравственнаго, нравственно-хорошее, правовое государство. Практическая часть. Въ ея становленіи (теорія долга). Нравственный долгъ, совѣсть, принципъ нравственности, дѣленіе обязанностей, совершенство личности, индивидуальныя добродѣтели, общественныя добродѣтели и характеръ.

Предисловіе къ четвертому изданію.

Въ настоящемъ изданіи нами сдѣланы значительныя добавленія, сравнительно съ предыдущимъ изданіемъ. Почти на каждой страницѣ, осбенно въ практическомъ отдѣлѣ, мы сочли полезнымъ дать нѣкоторыя разъясненія и замѣчанія. Многое нами исправлено и измѣнено въ интересахъ большей полноты и ясности изложенія, такъ что книга въ практическомъ отношеніи отвѣчаетъ почти на всѣ вопросы.

Живопись а tempera, вошедшая въ третье изданіе, въ четвертомъ изданіи выпущена, чтобы не увеличивать объема книги. Въ виду возрастающаго вліянія фотографіи на живопись и увеличивающагося къ ней интереса, мы сочли своевременнымъ дать относительно нея нѣсколько практическихъ указаній.

АВТОРЪ.

Майнцъ, Ноябрь 1892 года.

Отъ переводчика.

„Руководство къ живописи масляными красками" Фридриха Іеннике пользуется широкой и въ полнѣ заслуженной извѣстностью въ Германіи. Это руководство выдается среди прочихъ сочиненій подобнаго рода замѣчательной полнотой и тщательностью изложенія. Авторъ чрезвычайно добросовѣстно отнесся къ своей задачѣ дать полное и обстоятельное руководство къ живописи, которое могло бы не только служить практическимъ руководствомъ въ техническомъ отношеніи, но и способствовать развитію вѣрнаго взгляда на цѣли искусства и тѣ требованія, которыя предъявляются къ всякому художественному произведенію. Въ силу этихъ соображеній авторъ не ограничился однимъ практическимъ отдѣломъ, но даетъ еще довольно обстоятельное вступленіе, въ которомъ, насколько это позволяютъ тѣсныя рамки разсматриваемаго труда, прослѣдилъ историческій ходъ развитія масляной живописи вообще и ландшафтной въ частности. Въ настоящемъ трудѣ авторъ почти исключительно занимается разсмотрѣніемъ пейзажной живописи, касаясь остальныхъ родовъ живописи на столько, по скольку они относятся къ ландшафту. Но и указанія относительно письма съ мертвой натуры, архитектурныхъ мотивовъ и т. д. настолько обстоятельны, что и въ этомъ отношеніи могутъ принести несомнѣнную пользу. Помимо того общія указанія относительно письма масляными красками одинаково цѣнны для всѣхъ родовъ живописи.

Настоящій трудъ состоитъ изъ *введенія, практическаго и теоретическаго отдѣловъ* и отдѣла объ *этюдной живописи*.

О значеніи введенія мы уже сказали. Въ отдѣлѣ теоретическомъ авторъ объясняетъ назначеніе и свойство матеріаловъ и принадлежностей для живописи—холста, кистей, красокъ и т. п. Употребленіе и свойство каждой краски разсматриваются подробно и послѣдовательно, такъ что начинающему не представится большого труда ознакомиться съ употребленіемъ красокъ на практикѣ.

Въ теоріи цвѣтовъ авторъ наглядно изъясняетъ весьма важный вопросъ о гармоніи красокъ, ихъ комбинаціяхъ и контрастахъ и даетъ подробныя указанія о наиболѣе выгодныхъ цвѣтовыхъ соединеніяхъ.

Въ отдѣлѣ практическомъ даются практическія указанія о способахъ письма, о выгодахъ и недостаткахъ той или другой манеры, и систематически представляется весь ходъ работы во всей ея послѣдовательности, начиная съ подмалевки и кончая лессировками. Затѣмъ авторъ касается въ общихъ чертахъ ускореннаго способа письма—à la prima. Далѣе, въ статьѣ о ландшафтѣ, подробно перечисляются всѣ краски, въ которыхъ только можетъ встрѣтиться надобность при письмѣ неба, далей, средняго и передняго плановъ въ зависимости отъ изображаемыхъ предметовъ. Всѣ наиболѣе употребительные и подходящіе тона приводятся съ такой полнотой, которая не оставляетъ желать ничего большого. Затѣмъ авторъ даетъ обстоятельную статью объ этюдной живописи. Статью эту нельзя не признать особенно полезной для начинающихъ и малоопытныхъ художниковъ.

Нельзя не отнестись съ полнымъ сочувствіемъ къ автору за его постоянныя напоминанія учиться прежде всего у природы и не смотрѣть на рекомендуемые тона, какъ на единственные и необходимые во всѣхъ случаяхъ живописи. Природа такъ богата безчисленными красками и представляетъ такое разнообразіе великолѣпныхъ тоновъ со всѣми ихъ оттѣнками, что никогда нельзя удовольствоваться разъ на всегда условленными тонами. Художникъ долженъ постоянно учиться у природы, если не хочетъ идти по ложному пути условнаго и бѣднаго колорита. Авторъ предостерегаетъ и отъ другой крайности—рабскаго и слѣпого подражанія природѣ, не дающаго развиться самостоятельному и оригинальному творчеству. Нельзя не согласиться также съ авторомъ въ его желаніи предостеречь молодыхъ художниковъ отъ необдуманнаго увлеченія новыми вѣяніями, выразившимися въ стремленіи къ необычайнымъ и неестественнымъ эффектамъ въ колоритѣ, въ различныхъ пріемахъ письма и т. п. *Природа не требуетъ украшеній; лучшая красота картины—правда*—вотъ девизъ автора, слѣдовать которому совѣтуемъ всѣмъ вашимъ читателямъ.

Въ заключеніе, считаемъ долгомъ сказать, что при переводѣ предлагаемаго нами сочиненія мы поставили себѣ задачей держаться возможно ближе подлинника, не позволяя себѣ ни собственныхъ добавленій, ни произвольныхъ выпусковъ. Но въ виду большей сжатости и систематичности изложенія мы сочли нужнымъ сдѣлать ничтожныя сами по себѣ сокращенія, чтобы избѣжать излишнихъ повтореній и отступленій, которыми изобилуетъ подлинникъ.

ПЕРЕВОДЧИКЪ.

С.-Петербургъ.

ВСТУПЛЕНІЕ.

О масляной живописи вообще.

Примѣненіе масла, какъ связующаго средства для красокъ, восходитъ еще къ 11 и 12 вѣкамъ. „Руководство живописи съ горы Аѳона" Дидрона и „Diversarium artium schedula" Теофила указываютъ на начинанія подобнаго рода еще ранѣе. Такимъ образомъ масляная живопись очень древнее искусство. Въ средніе вѣка писали исключительно сухими красками (Temperafarben), въ которые входили, какъ связующій элементъ: яичный желтокъ, терпентинъ, воскъ или смола. Это предпочтеніе сухихъ красокъ объясняется прежде всего тѣмъ, что прежнія масляныя краски трудно высыхали.

Несомнѣнно, что сухія краски послужили къ развитію масляной живописи. Картины, писанныя сухими красками, въ защиту отъ поврежденій, сырости и т. п. покрывались лакомъ, который по ближайшему анализу состоитъ главнымъ образомъ изъ копала и янтаря. Извѣстно, что средневѣковые художники пытались примѣшивать къ краскамъ лакъ при самомъ ихъ накладываніи. Но лакъ слишкомъ быстро высыхалъ, потому явилась необходимость прибавлять къ нему масло и тѣмъ сдѣлать эту смѣсь болѣе гибкой. По всей вѣроятности здѣсь употребляли орѣховое или льняное масло, а можетъ быть и то, и другое.

Идя такимъ путемъ, мастера старой фламандской школы дошли до масляной живописи, основателями которой издавна считались Губертъ и Янъ ванъ-Эйки.

Дѣйствительно имъ принадлежитъ заслуга, что они довели масляныя краски до высокой степени совершенства и тѣмъ

положили начало современной масляной живописи. Картины фламандской школы доказываютъ, что краски, изобрѣтенныя Ванъ-Эйками, прочностью и яркостью превосходятъ краски, какъ позднѣйшаго времени, такъ и настоящаго.

Около половины 15 столѣтія масляная живопись распространилась по всѣмъ Нидерландамъ. Въ 1450 г. она была перенесена Антонеллой да-Мессина изъ Гента въ Италію, гдѣ также получила широкое распространеніе. Къ концу столѣтія эта живопись стала господствующей во всей Европѣ и такой осталась до нашихъ дней.

Масляная живопись передъ всѣми другими родами живописи, исключая, впрочемъ, эмалевой, имѣетъ преимущество глубины и силы.

Техника масляной живописи, располагая громаднымъ выборомъ свѣтлыхъ и темныхъ тоновъ и различными ихъ соединеніями, достигаетъ бо́льшихъ эффектовъ свѣта и тѣни и бо́льшей энергіи и естественности выраженія, чѣмъ акварель. Послѣдней она уступаетъ только въ изображеніи воздуха, потому что самые свѣтлые тона выражаются въ ней толстымъ слоемъ плотныхъ красокъ.

Несмотря на этотъ лишь тонкому знатоку замѣтный недостатокъ, въ масляной живописи достигли самыхъ лучшихъ результатовъ. Много также обязана она своимъ успѣхомъ тому блеску, какой она получаетъ при покрытіи лакомъ. Работы Венеціанцевъ и Рембрандта были бы немыслимы безъ подобной техники.

Въ техническомъ отношеніи масляная живопись гораздо удобнѣе всякой другой. Опытомъ дознано, что при добросовѣстномъ обращеніи она можетъ долго сохраняться и противостоять всѣмъ внѣшнимъ вреднымъ вліяніямъ.

Кромѣ силы и глубины она выигрываетъ передъ акварелью въ выразительности деталей передняго плана картины. Къ тому же при высыханіи красокъ тоны не измѣняются, а медленность высыханія облегчаетъ сліянія тоновъ. Наконецъ, надо помнить еще то, что здѣсь возможны всякія перекрашиванія и измѣненія. Но съ другой стороны, вышеизложеннымъ преимуществамъ можно противопоставить и нѣкоторыя неудобства. Напримѣръ, нельзя, какъ въ акварели, въ любой моментъ бросить работу, потому что нѣкоторыя части должны быть окончены сразу. При наброскахъ же съ натуры носить съ собой необходимыя принадлежности не такъ удобно, какъ при акварели. Это обстоятельство также имѣетъ не послѣднюю важность.

Къ сожалѣнію, за послѣднее десятилѣтіе въ масляной техникѣ распространилось новое направленіе, которое подъ покровомъ мнимой геніальности доходитъ порой до дикости: оно выражается, напримѣръ, въ чудовищной композиціи и колоритѣ, въ необычайныхъ пріемахъ въ родѣ употребленія шпателя вмѣсто кисти, сохраненія холста для бликовъ и т. д. Со всѣмъ тѣмъ работы этого рода вмѣсто осужденія встрѣтили не мало сочувствія, благодаря главнымъ образомъ неразумной страсти къ эксцентричности.

Изученіе масляной живописи не затруднительно для искуснаго рисовальщика, освоившагося отчасти со значеніемъ красокъ, что относится главнымъ образомъ къ второстепенной живописи: къ мертвой натурѣ и цвѣтамъ. Ландшафтъ въ свою очередь представляетъ гораздо менѣе трудности, чѣмъ жанръ. Но нѣтъ необходимости, чтобы въ началѣ занятій пейзажистъ держался такого же хода занятій, какъ и портретистъ или жанристъ. Можно быть превосходнымъ пейзажистомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ не владѣть способностью выпукло рисовать или писать фигуры.

Кто не имѣетъ возможности руководствоваться указаніями художника или совѣтами знатока, тотъ могъ бы на первое время, чтобы достигнуть увѣренности въ техникѣ, копировать маленькія картины или, за неимѣніемъ ихъ, хорошія олеографіи, что вполнѣ пригодно для этой цѣли — особенно маленькіе ландшафты.

Мы находимъ весьма полезнымъ непосредственныя занятія изъ мертвой природы по своему выбору: группы старинныхъ сосудовъ изъ глины, фаянса, стекла, металла или прочія рѣдкости. На этомъ можно многому научиться въ отношеніи дѣйствія свѣта и рефлексовъ. Очень полезно для начинающаго нѣкоторое знакомство съ акварельной техникой.

Достигнувъ самостоятельности въ техникѣ, слѣдуетъ оставить копированіе и приступить къ работѣ съ натуры. Занятія по изображенію дали, средняго и передняго плановъ въ связи съ архитектурными задачами дадутъ лучшіе результаты, чѣмъ

многолѣтнее копированіе. Особенно мы совѣтуемъ повторять эти упражненія при различномъ освѣщеніи, въ различное время года и погоды. Помимо того начинающій долженъ изучать творенія признанныхъ мастеровъ на выставкахъ и въ галлеряхъ, особенно технику и колоритъ. Здѣсь онъ почерпнетъ много важныхъ указаній.

Художники и диллетанты.

Художникомъ называютъ каждаго, кто занимается искусствомъ по призванію и какъ средствомъ пропитанія. Диллетантомъ же называютъ того, кто занимается искусствомъ для удовольствія. Первые смотрятъ на послѣднихъ свысока и съ презрѣніемъ (исключая, впрочемъ, очень богатыхъ любителей), но для этого нѣтъ достаточнаго основанія.

Случается, что и художники иногда пишутъ картины не менѣе сомнительнаго достоинства, чѣмъ обыкновенные диллетанты. Въ свою очередь многія произведенія послѣднихъ, хотя и не достигаютъ полнаго совершенства, за то нерѣдко могутъ доставить большое наслажденіе знатоку и любителю.

Правильнѣе было бы называть художниками только тѣхъ, въ работахъ которыхъ виденъ мастеръ; тѣ же работы, которыя не достигаютъ такой высоты или изобличаютъ работу ученика, называть просто ученическими работами.

Такимъ образомъ и диллетантъ можетъ быть причисленъ къ художникамъ въ зависимости отъ достоинства своихъ картинъ. Но нужно замѣтить, что рѣдко кто изъ нихъ достигаетъ полнаго развитія своего таланта, потому что для этого нужны продолжительная работа и усидчивость.

При стараніи можно дойти до большой технической ловкости и не обладая выдающимся талантомъ. Но кто вовсе не имѣетъ способностей (что узнается очень скоро), тотъ, что ни дѣлай, всегда будетъ далекъ отъ настоящаго искусства. До чего можно дойти, когда люди безъ таланта выбираютъ живопись своимъ призваніемъ, лучше всего можно видѣть на каждой выставкѣ. Даже и при большомъ дарованіи необходимы настойчивость и терпѣніе, и только они одни, не смотря на первоначальныя неудачи, всегда приведутъ къ цѣли. Вспомнимъ прекрасныя мѣткія слова Тернера: „я не признаю иного генія, кромѣ генія усиленнаго труда“.

Конечно, многое недоступно подражанію, какъ индивидуальное выраженіе геніальности, и выучено быть не можетъ. Ванъ-Дикъ и Веласкезъ писали прелестныхъ собакъ, но далеко не такихъ, какъ Ландсеръ. У Рафаеля и Тиціана мы не найдемъ той живости выраженія, какъ у Лесли въ его „Drawingroom ladies“.

Тѣ изъ моихъ читателей, которые въ свободные часы занимаются масляной живописью, могутъ разсчитывать на успѣхъ, если примутся за дѣло съ настойчивостью и рѣшительностью и если при этомъ не лишены способности. Въ такомъ случаѣ успѣхъ не заставитъ ихъ долго ждать.

Въ первое время занятій, пока не развился глазъ, работа кажется удовлетворительной для самого начинающаго. Но если онъ этимъ первоначальнымъ успѣхомъ не удовольствуется и, по мѣрѣ развитія глаза и пониманія красокъ, будетъ все меньше удовлеторяться своей работой и стремиться къ усовершенствованію, то это побужденіе можно смѣло привѣтствовать, какъ залогъ будущихъ успѣховъ.

Развитіе ландшафтной живописи.

Зачатки ландшафтной живописи встрѣчаются еще въ помпейскихъ фрескахъ. Въ древне христіанскіе и средніе вѣка эти зачатки проявляются въ весьма характерномъ видѣ: въ изображеніи деревьевъ, въ различныхъ миніатюрахъ, очень не высокихъ по достоинству своего рисунка, напр. каролингское евангеліе Вѣнской сокровищницы, библія С. Каллисто, псалтырь aureum въ Санъ-Галле и др. Всѣ эти работы носятъ на себѣ отпечатокъ робости и неувѣренности, что объясняется тѣмъ, что прежнимъ художникамъ было чуждо тщательное изученіе ландшафта. Жанръ въ то время стоялъ значительно выше.

Какъ на образецъ одного изъ первыхъ, почти самобытныхъ ландшафтовъ, мы можемъ указать на *Вознесеніе Господне* въ евангеліи 11--го вѣка въ Гильдесгеймскомъ соборѣ.

Въ готическую эпоху мы встрѣчаемъ прелестные ландшафты въ миніатюрахъ требниковъ. Здѣсь, съ конца 13-го столѣтія, ландшафты вытѣснили прежній золотой фонъ. Эти первыя попытки съ фантастической растительностью, съ неправильной перспективой проложили ту широкую дорогу, по которой идетъ современное искусство. Такъ на пастушескія сцены Пасъ-де-ла Пастурелла и Рене Анжу мы можемъ смотрѣть, какъ на переходную ступень къ картинамъ Ватто.

Съ 15-го столѣтія въ ландшафтной живописи выступаютъ два строго законченныя направленія, то вытѣсняющія другъ друга, то сливающіяся. Одно изъ нихъ — идеальное — господствовало во Франціи и Италіи; другое — реальное — достигло своего полнаго и окончательнаго развитія по эту сторону Альпъ.

Реальное направленіе стремится къ вѣрной передачѣ ландшафта, идеальное — выбираетъ своимъ сюжетомъ величавые образы деревьевъ, скалы, воды, руины, античныя зданія... и все это въ блестящемъ освѣщеніи и иногда съ миѳологическими образами. Послѣднее направленіе носитъ названіе ландшафта историческаго или героическаго.

У Итальянцевъ въ 15 столѣтіи ландшафтъ выступаетъ очень скрытно—сначала, какъ задній планъ; изложеніе притомъ условное, и свѣтовые и воздушные эффекты едва намѣчены. Какъ рѣдкое исключеніе назовемъ Фра Бартоломео † 1517 г. Даже такіе мастера, какъ Джіорджіонъ (ум. 1511) и Тиціанъ (1477—1576) не обращали вниманія на естественность колорита и реальность изображенія.

Значительно большаго развитія достигаетъ ландшафтъ у Аннибала Караччи (1506 — 1609), лучшаго представителя Болонской школы. Но еще выше стоитъ ландшафтъ у индерландца Павла Бриля (1554—1626), такъ тонко передававшаго эффекты воздуха и свѣта.

Въ полномъ блескѣ развился ландшафтъ въ 17 столѣтіи, во Франціи, давшей рядъ блестящихъ именъ: Клодъ Лорренъ (1600 — 1685), Николай Пуссенъ (1665), Гаспаръ Дуге. Подъ ихъ кистью героическій ландшафтъ достигъ своего зенита.

Въ Италіи въ эпоху Альбани и Сальватора Розы (1615—1673) развился ландшафтъ драматическаго характера съ бьющими эффектами и рѣдкими контрастами. Онъ отразился впослѣдствіи въ картинахъ Клода Лоррена и придалъ имъ такъ много поэзіи. Въ то время какъ благодаря названнымъ художникамъ идеальное направленіе господствовало въ обѣихъ странахъ цѣлыя столѣтія, въ Германіи, особенно въ Нидерландахъ, появилось новое направленіе, стремившееся къ большей естественности и правдивости въ передачѣ воздуха и свѣта. Это направленіе прежде всего обозначилось въ фламандской школѣ, у братьевъ Губерта и Яна Ванъ-Эйковъ (1366 — 1441), у ихъ учениковъ — Р. Ванъ-деръ-Вейдена (ум. 1464) и Ганса Мемлинга (ум. 1495 г.). Но полнаго развитія оно достигло значительно позже. Ландшафты Патенье (ум. 1550 г.), Генри де Блеса, Іоганна Бругеля (ум. 1615 г.), Р. Савери (ум. 1639 г.) и другихъ еще далеки отъ правдиваго изображенія природы, хотя и отличаются тщательной обработкой деталей. Но это новое направленіе скоро затихло подъ вліяніемъ Рубенса (1577—1640 г.), ландшафты котораго замѣтно склоняются въ сторону идеальнаго направленія.

Въ Фламандской школѣ реалистическій ландшафтъ уживался съ нѣкоторой идеализаціей въ портретахъ, жанрѣ, мертвой натурѣ и цвѣтахъ. Во главѣ этого направленія слѣдуетъ поставить Якова Рюисдаля (1625—1681). За нимъ слѣдуютъ И. Ванъ-Гоэнъ (1656 г.), М. Габемма (1668), А. Ванъ-Эвердингенъ (1675), Куипъ, Н. Бергемъ, И. Поттеръ (1564) и много другихъ. Въ Германіи къ нимъ можно причислить А. Эльсгеймера; въ Испаніи Діего Веласкеза (1593—1660) съ его садами Аранжуэца.

Свѣжесть и наивность, которыя внесли въ свои работы названные художники, въ 18 столѣтіи были утеряны. Виной этому печальному явленію было тормозящее вліяніе академіи художествъ.

Но эта живопись вновь ожила въ концѣ столѣтія въ картинахъ Коха (1768—1838), подражавшаго Пуссену, и Шинкеля (1781 —1841). Наиболѣе же полно она выразилась въ романтизмѣ Дюссельдорфской школы, лучшимъ представителемъ которой считается Лессингъ. Къ нему присоединились оба Ахенбаха, Гуде и рядъ другихъ.

Между нынѣшними мастерами въ лицѣ Ширмера, Преллера и Ротмана идеальный ландшафтъ нашелъ талантливыхъ

исполнителей. За послѣднее десятилѣтіе мы замѣчаемъ значительную перемѣну во вкусахъ и стремленіяхъ, чему отчасти способствовала фотографія и частыя путешествія.

Въ то время какъ одни стремятся схватить мимолетныя измѣненія атмосферы, облаковъ, свѣтящіеся тона и переливы вечерняго неба, перемѣнчивую игру волнъ и т. п. явленія, при чемъ у нихъ проглядываетъ преувеличенное стремленіе къ лиризму; другіе предпочитаютъ спокойно холодные виды природы—высокіе горы или тихій сѣверный ландшафтъ, какъ напр., Нордгренъ, Расмуссенъ. Представителями обоихъ этихъ направленій служатъ Освальдъ и Андрей Ахенбахи. Первый блещетъ неисчерпаемымъ богатствомъ красокъ южной природы. Въ своихъ оригинальныхъ произведеніяхъ полныхъ жизни и свободы, онъ нерѣдко доходитъ до виртуозности. Второй — прямая противуположность первому. Онъ даетъ намъ только строгіе и суровые въ своей величественности пейзажи.

Что же касается фотографіи, особенно моментальной, то она оказала важныя услуги современной живописи, передавая изображенія природы съ такой вѣрностью и точностью, какая совершенно недоступна карандашу. Но услугами аппарата нужно пользоваться осторожно, чтобы не впасть въ односторонность. Послѣднее особенно, бросается въ глаза на выставкахъ, гдѣ реализмъ нерѣдко идетъ въ ущербъ художественности изображенія.

Съ теченіемъ времени реализмъ находилъ себѣ все болѣе и болѣе послѣдователей. Во Франціи мы видимъ Руссо, Добиньи и Гуэ, первыхъ и самыхъ значительныхъ поборниковъ этого направленія. Что же касается Каро и другихъ, то они еще остались вѣрны нѣкоторому идеализму. Въ настоящее время даже Италія перешла на сторону реализма и перенесла его на жанръ, сообщивъ ему такую свѣжесть и жизненность, какой не достигали еще нигдѣ. Ландшафты итальянцевъ (Біанки, Беччи, Каркано) такъ хороши, что можно смотрѣть на нихъ, не отрываясь, и все съ новымъ наслажденіемъ. Такое впечатлѣніе изъ не итальянцевъ производятъ не многіе.

Въ Англіи романтическое направленіе, установившееся подъ вліяніемъ Тернера, должно было уступить мѣсто реальному въ лицѣ Бьеркета Форстера, Ранфильда и ихъ послѣдователей.

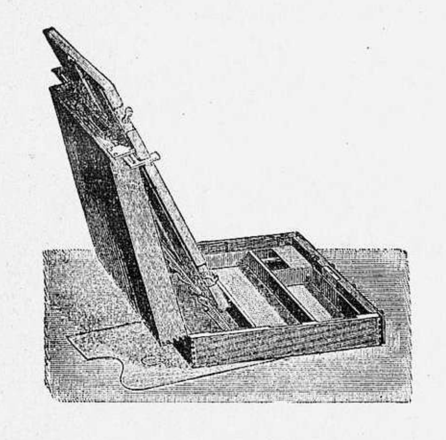
Настоящее время также насчитываетъ не мало славныхъ именъ въ области ландшафта и архитектуры, и нѣкоторые изъ современныхъ художниковъ могутъ быть смѣло поставлены на одну высоту съ корифеями прошедшихъ столѣтій.

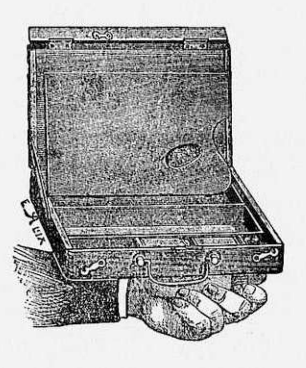
За послѣднее время мы замѣчаемъ новое движеніе, зародившееся во Франціи и оттуда перенесенное въ Бельгію и Италію. Движеніе это—погоня за новизной, приведшая къ самымъ нежелательнымъ странностямъ, особенно въ ландшафтѣ. Причудливый колоритъ, зеленый воздухъ, голубая растительность и прочія нелѣпости, не внесшія съ собой ни силы, ни глубины — вотъ послѣдствія этого новаго направленія. Въ Германіи, особенно въ Мюнхенѣ, это направленіе, совершенно пренебрегающее колоритомъ, дошло въ своихъ курьезныхъ странностяхъ до полнаго неразумія.

ОТДѢЛЪ ТЕОРЕТИЧЕСКІЙ.

Матеріалы и принадлежности.

Основательное знаніе матеріаловъ въ значительной степени способствуетъ успѣшности и удачѣ въ работѣ. Это знаніе по-





можетъ заблаговременно разсчитать все нужное для работы и тѣмъ облегчить ея дальнѣйшій ходъ. Достоинство работы также

во многомъ зависитъ отъ качества матеріаловъ. Но не слѣдуетъ забывать, что не въ нихъ вся суть. Маленькій художественный эскизъ, хотя и исполненный плохими красками, стоитъ неизмѣримо выше замараннаго лучшими красками куска холста.

Важнѣйшую часть этихъ матеріаловъ составляютъ: бумага, картонъ, холстъ, дерево, кисти, масло, сиккативы, лаки и т. д. мольбертъ съ муштабелемъ, палитра и шпатель. Кромѣ того много мелкихъ принадлежностей: фарбтигель, матовыя стекла, курантъ, масленка, мѣлъ, уголь, полотняныя тряпки и т. д. Все это помѣщается большею частью въ красочномъ ящикѣ.

Холстъ, бумага, картонъ, доски.

Для живописи служитъ преимущественно *холстъ* (холстъ живописный тикъ), который можно купить готовымъ, какъ въ сверткѣ, такъ и натянутымъ, отъ 10 метровъ длины и отъ 40—570 сантиметровъ ширины. Холстъ бываетъ различнаго качества, гладкій и зернистый. Самый лучшій—тикъ, затѣмъ холстъ и эскизное полотно; низшій сортъ послѣдняго—№ 0, состоитъ изъ хлопчатой бумаги. Для маленькихъ картинъ, цвѣтовъ, мелкихъ фигуръ—вообще для передачи самыхъ мелкихъ подробностей берутъ обыкновенно болѣе тонкій, для большихъ изображеній—менѣе тонкій, крупно зернистый. Для послѣдней цѣли можно взять грубый тикъ. Для первыхъ опытовъ лучше брать не гладкій холстъ свѣтлаго, тепловатаго тона, форматомъ въ 50—60 сант. Надо избѣгать неровнаго холста или съ узлами, также очень гладкаго. На послѣднемъ работа выходитъ плоской и прилизанной, тогда какъ на крупнозернистомъ холстѣ необходимъ бойкій и смѣлый розмахъ кисти. Къ сожалѣнію, холстъ очень чувствителенъ къ сырости. Лучшимъ предохранительнымъ средствомъ служитъ обмазка задней стороны холста масляной краской.

Холстъ, предназначенный для работы, всегда натягивается на раму съ клиньями. Удобнѣе всего пріобрѣсти раму готовою. Рама должна быть сработана точно (обыкновенно изъ сосноваго дерева) и такъ пригнана, чтобы средніе плоскіе клинья (изъ твердаго дерева) могли вколачиваться порознь. Это условіе способствуетъ равномѣрному натягиванію холста. Если же

холстъ ослабнетъ, то глубже вколачивая клинья, можемъ снова закрѣпить холстъ по желанію.

Углы должны быть срѣзаны такъ, чтобы холстъ лежалъ свободно и деревянные края не выдавались.

Если нужно самому натянуть холстъ, то поступаютъ слѣдующимъ образомъ. Обрѣзаютъ кусокъ холста по краямъ рамы съ нѣкоторымъ излишкомъ и укрѣпляютъ его обойными гвоздями по серединѣ каждой стороны рамы. Затѣмъ туго натягиваютъ холстъ клещами, и приколачиваютъ его отъ середины вправо и влѣво по всѣмъ четыремъ сторонамъ рамы, гвоздь отъ гвоздя въ разстояніи трехъ сантиметровъ. Но прибивать гвозди слѣдуетъ не наглухо, чтобы не трудно было вытащить ихъ опять въ случаѣ, если холстъ лежитъ не гладко. Какъ только холстъ натянется равномѣрно, всѣ гвозди вбиваются накрѣпко, края холста ровно обрѣзаются, а на углахъ загибаются и приколачиваются. Клинья не вынимаются. Нѣкоторые предпочитаютъ слабо натягивать холстъ и потомъ вгонять клинья. Но этотъ пріемъ не хорошъ тѣмъ, что холстъ натягивается не равномѣрно и углы рамы перекашиваются.

Грунтованный холстъ нерѣдко бываетъ нѣсколько жиренъ и плохо принимаетъ карандашъ и краску. Въ этомъ случаѣ его слегка натираютъ пемзой. Маленькія картины натираютъ гладкой пробкой и немного алкоголизированнымъ пемзовымъ порошкомъ. Во время натиранія лѣвой рукой должно слѣдить за движеніями правой съ обратной стороны холста.

Для большихъ картинъ берутъ кусокъ пемзы, плоско отточенный о камень, и проходятъ имъ холстъ, не нажимая сильно и постоянно слѣдуя лѣвой рукой съ другой стороны. Натирать слѣдуетъ ровными круговыми движеніями, какъ при полировкѣ. На частяхъ, лежащихъ на рамѣ, проводятъ еще слабѣе, чтобы не повредить грунтовки.

Когда весь холстъ ровно натертъ, тогда его моютъ водой и высушиваютъ мягкой, чистой полотняной тряпкой. Послѣ этого холстъ легко воспринимаетъ уголь, карандашъ и т. д.

Что касается грунтовки, то это занятіе неблагодарное и кропотливое. Обыкновенно холстъ покупается въ готовомъ видѣ. Чтобы испытать достоинство купленнаго холста, поступаютъ такимъ образомъ: загибаютъ уголъ, и если получается ровный переломъ, то грунтовка хороша. Если же грунтовка отъ пере-

лома крошится, сыплется, то это значитъ, что она неплотно пристала къ холсту или слишкомъ толсто наложена. Такой холстъ не годится.

Грунтовка составляется или на клею и на мѣлу или на маслѣ. Предпочтительнѣе первый способъ: онъ дешевле и позволяетъ писать черезъ нѣсколько часовъ. Краски впитываются въ грунтовку очень сильно и черезъ 2—3 часа послѣ подмалевки можно работать.

Это особенно важно въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно писать картину сразу, à la prima. Подмалевка замѣняетъ здѣсь грунтовку масломъ, и при томъ получается еще та выгода, что краски не темнѣютъ, потому что излишекъ масла протекаетъ на другую сторону холста.

При накладываніи грунтовки поступаютъ такимъ образомъ:

Берутъ грубый сѣрый равентукъ (прочнѣе холста), ровный безъ узловъ. Его мочутъ и натягиваютъ на раму съ клиньями, не прибивая гвоздями накрѣпко. Послѣ того какъ онъ высохнетъ, его еще разъ крѣпко натягиваютъ. Если нити ткани натянутся параллельно сторонамъ рамы, то гвозди забиваются окончательно. Потомъ холстъ обмазывается клейстеромъ изъ ржаной муки или крахмала на водѣ или, еще лучше, свѣтлой теплой клеевой водой. Послѣ окончательнаго высыханія изчезнутъ всѣ узлы и шереховатости, такъ что холстъ дѣлается совсѣмъ гладкій. Затѣмъ тонко накладывается грунтовка, приготовленная изъ мѣла, клеевой воды и небольшой примѣси меда. По высыханіи холстъ полируется пемзой до тѣхъ поръ, пока не изчезнетъ послѣдняя неровность.

Подмалевка на холстѣ, подготовленномъ такимъ образомъ, требуетъ тонкихъ, жидкихъ красокъ и потому рекомендуется при работѣ чаще опускать кисть въ скипидаръ. Слѣдуетъ замѣтить, что высыханіе подмалевки происходитъ очень быстро, и подмалевка хорошо удается. Клеевую грунтовку мы встрѣчаемъ у Веронеза (Бракъ въ Канѣ Галилейской), у Рейнольдса, въ портретахъ Прудона и др.

По другому способу поступаютъ слѣдующимъ образомъ: послѣ того какъ холстъ смоченъ клеевой водой и протертъ пемзой, накладывается подобный же клейстеръ, какъ выше сказано, но къ нему примѣшивается въ равномъ количествѣ промытая трубочная глина, немного желтой охры и англійской

красной. Полученный такимъ образомъ составъ плотностью своей походитъ на сметану. Составъ накладывается ровно и быстро кистью по одному направленію, при чемъ по каждому мѣсту проводятъ только одинъ разъ. При каждомъ погруженіи кисти въ составъ, его должно взбалтывать. Послѣ того какъ холстъ высохнетъ, эта смѣсь накладывается вторично, и такъ повторяютъ еще два, три раза для того, чтобы всѣ нитки и впадины исчезли. Затѣмъ протираютъ пемзой.

Эта грунтовка годится и для бумаги и картона. Но въ этомъ случаѣ она накладывается только одинъ разъ.

Когда грунтуютъ на маслѣ, то сначала обмазываютъ холстъ очень жидкой клеевой водой, затѣмъ шлифуютъ пемзой и густо накладываютъ краску, протертую на маслѣ. Для этой цѣли служатъ свинцовыя бѣлила съ прибавленіемъ черной краски, отчего получимъ свѣтло сѣрую грунтовку, или прибавляется красная охра съ черной краской, или $/_3$ желтой и небольшое количество свѣтлой жженой охры.

Если краски растираются самимъ художникомъ, то берутъ орѣховое или льняное масло безъ скипидара. Краска накладывается большимъ ножемъ (шпателемъ) равномѣрно, сильно нажимая, чтобы не осталось впадины. Тамъ, гдѣ краски слишкомъ много, излишекъ соскабливается. Достаточно, чтобы нитки были только покрыты, иначе холстъ будетъ тяжелъ и ломокъ. Эта грунтовка сохнетъ очень медленно. Поэтому совѣтуютъ держать холстъ для просушки на свѣжемъ воздухѣ. На такомъ холстѣ краски не будутъ ни желтѣть, ни темнѣть. Въ тѣхъ случаяхъ, когда холстъ приготовляютъ сами, необходимо имѣть его большой запасъ, потому что хорошій холстъ долженъ пролежать не менѣе года раньше, чѣмъ поступить въ работу.

Для начинающихъ, а также для этюдовъ съ натуры холстъ нѣсколько дорогъ, а въ послѣднемъ случаѣ и неудобенъ своей рамой, то лучше замѣнить его живописной *бумагой* или *картономъ*. Первая представляетъ изъ себя рисовальную бумагу, покрытую нѣсколько разъ масляной краской. Она очень похожа на загрунтованный холстъ. Ее также дѣлаютъ гладкой и зернистой, въ листахъ до 0,75 метра и въ сверткахъ отъ 1 до 50 метровъ длиной. По своей дешевизнѣ, удобству переноски она очень хороша для первыхъ опытовъ и бѣглыхъ эскизовъ. Для работы отрѣзаютъ кусокъ требуемой величины и укрѣ-

пляютъ его на мольбертѣ или чертежной доскѣ, вколачивая кнопки по угламъ. Другое удобство то, что всякій удачный эскизъ легко сохранить. Для этого нужно только наклеить его на холстъ и натянуть на рамки. Подобный эскизъ на первый взглядъ производитъ впечатлѣніе написаннаго на холстѣ. Такая, наклеенная на холстъ, эскизная бумага находится въ продажѣ. Обыкновенную бумагу укрѣпляютъ при работѣ кнопками на картонѣ.

Такъ какъ бумага, находящаяся въ продажѣ, не всегда хороша и часто крошится, то здѣсь предлагается способъ для приготовленія самому хорошей бумаги.

Берутъ толстую не очень гладкую рисовальную бумагу, натягиваютъ ее на чертежную доску и покрываютъ равномѣрно очень жидкимъ клеемъ. Это повторяется до тѣхъ поръ, пока клей не всосется въ бумагу. Потомъ покрываютъ наклеенную бумагу масляной краской со свинцовыми бѣлилами съ небольшимъ количествомъ черной краски и желтой охры или жженой охры. На такомъ грунтѣ всѣ краски соединяются тепло и гармонично и не темнѣютъ. Обыкновенно вполнѣ достаточно покрыть одинъ разъ.

Грунтъ всегда долженъ быть свѣтлый. Назначенія примѣсей—смягчать рѣзкость чисто бѣлаго цвѣта. Послѣ грунтовки, ее выравниваютъ большой барсучьей кистью, чтобы слой былъ вездѣ одинаковъ. Затѣмъ оставляютъ бумагу свободно просохнуть и сохраняютъ ее или въ сверткѣ или въ портфелѣ.

Можно писать и на негрунтованной бумагѣ, а только наклеенной. Но въ такомъ случаѣ краски накладывается такъ густо, чтобы бумага не просвѣчивала. Для нѣкоторыхъ цѣлей, напр., для этюдовъ, можно приготовить бумагу еще однимъ способомъ: смѣшать шпателемъ оставшіяся на палитрѣ краски въ нейтральный тонъ и этой смѣсью тонко покрыть тотстую бумагу. По достоинству своему она, конечно, будетъ значительно ниже.

Подобнымъ же образомъ приготовляется для живописи картонъ (англійскій гладкій и зернистый). Болѣе толстые сорта особенно хороши для эскизовъ, потому-что тверже бумаги, не гнутся и не требуютъ никакой поддержки.

Картонъ изготовляется форматомъ отъ 16—14 сантм. и 85—65 сантм. Къ сожалѣнію картонъ легко коробится, особенно толстые сорта, почему совѣтуютъ лучше выбирать болѣе тонкіе отъ полусантиметра толщины.

При приготовленіи его поступаютъ также, какъ съ бумагой для живописи. Но послѣ перваго обмазыванія клеемъ, онъ протирается пемзой, чтобы исчезла шероховатость; затѣмъ вторично обмазываютъ уже съ прибавкой мѣла. Послѣ просушки нужно отшлифовать еще разъ, потомъ загрунтовать масляной краской и дать высохнуть.

Во избѣжаніе порчи отъ сырости не мѣшаетъ заднюю сторону покрыть асфальтовымъ лакомъ.

Лучше всего по своей прочности деревянныя *доски*. Онѣ приготовляются изъ стараго сухого краснаго дерева, дуба или липы. Толщина ихъ отъ 1 до 3 сантм. Цѣна ихъ почти такая же, какъ и готоваго холста.

Отъ сырости стѣнъ, загрязненія, холстъ иногда расползается, на немъ образуются трещины или дырки. Кто хочетъ на долго сохранить свою работу, тотъ долженъ холсту предпочесть дерево. Преимущество досокъ, долго и вѣрно сохраняющихъ переданную имъ картину, давно уже доказано опытомъ: картины Рубенса, Теньера и другихъ, писанныя на деревѣ, такъ свѣжи, какъ будто онѣ только что окончены. Писанныя же на холстѣ, несмотря на толстую грунтовку, давно уже поблекли.

На многихъ старыхъ картинахъ мы замѣчаемъ трещины, но если бы эти картины были написаны на холстѣ, то смѣло можно сказать, что многихъ изъ нихъ совсѣмъ не было бы теперь. При этомъ наблюдается слѣдующее явленіе: тѣ изъ нихъ, задняя сторона которыхъ и углы покрыты масляной краской и навощены воскомъ, пострадали гораздо менѣе тѣхъ, къ которымъ не примѣняли этой предосторожности.

Доски очень хороши для маленькихъ картинъ и портретовъ, также для мелкихъ детальныхъ работъ. Старые итальянскіе мастера предпочтительно выбирали тополь.

Наконецъ, остается упомянуть о *металическихъ доскахъ*, мѣдныхъ или цинковыхъ. Онѣ также грунтуются масляной краской. Первый слой грунтовки долженъ быть очень тонокъ, второй—толще; по просушкѣ пемзуется. Третій слой покрывается совсѣмъ тонко и по окончательной просушкѣ шли-

фуется пемзовымъ порошкомъ или сепіей. Затѣмъ доска обмывается водой.

Относительно цвѣта грунтовки, о чемъ мы уже коротко упомянули, существуютъ различныя мнѣнія. Мы считаемъ нелишнимъ дать нѣсколько указаній.

Картину извѣстнаго колорита слѣдуетъ писать на соотвѣтствующемъ грунтѣ. Картина въ теплыхъ живыхъ тонахъ не пишется на темномъ и пасмурномъ грунтѣ, а на темномъ и свѣтломъ. Лучшимъ считается бѣлый грунтъ. Картины 14-го столѣтія, писанныя на немъ, до сихъ поръ сохранились во всей своей первоначальной свѣжести. Гольбейнъ писалъ обыкновенно на доскахъ сосноваго дерева, на бѣломъ хорошо отшлифованномъ мѣловомъ грунтѣ. Это дало ему возможность передать съ точностью тончайшія детали: глазное яблоко, мельчайшія складки и т. д. Но бѣлый грунтъ требуетъ отъ художника твердой, увѣренной руки и тонкаго пониманія красокъ во избѣжаніе неудобныхъ крупныхъ поправокъ и измѣненій. По нашему мнѣнію лучше всего начинать на полутемномъ грунтѣ, при которомъ мы избѣгаемъ излишней яркости. Живопись à la prima на бѣломъ грунтѣ невозможна.

Рубенсъ прибѣгалъ къ слѣдующему пріему: бѣлый грунтъ онъ покрывалъ угольной водой, болѣе или менѣе темной. Въ 17-омъ столѣтіи мы видимъ предпочтительное употребленіе бѣлаго грунта: у Тиціана, Ванъ-Дика, Рембранда и другихъ. Но со временемъ, чѣмъ богаче становилось разнообразіе красокъ, чѣмъ болѣе возросталъ вкусъ къ свѣтовымъ эффектамъ, чѣмъ болѣе стремились къ быстрому, свободному творчеству, тѣмъ чаще мы встрѣчаемъ замѣну бѣлаго грунта темнымъ. Во второй половинѣ 17-го столѣтія темный грунтъ вытѣснилъ бѣлый и у Рубенса (въ Луврѣ) грунтъ—свѣтло-сѣрый.

Для веселыхъ ландшафтовъ предпочтительнѣе бѣлый грунтъ. На это возразятъ, что этотъ грунтъ холодитъ картину, придавая ей мѣловой тонъ. Но на это можно отвѣтить, что въ масляныхъ краскахъ бѣлый цвѣтъ очень скоро желтѣетъ и принимаетъ теплый оттѣнокъ.

Бѣлая, также свѣтложелтая или коричневатая, вообще блѣдная теплая грунтовка заслуживаетъ предпочтенія передъ другими, потому что она сообщаетъ свѣтъ, теплоту и прозрачность картинѣ. Не нужно забывать, что свѣтлыя краски

обладаютъ свойствомъ впитываться въ темную грунтовку и темнѣть отъ времени.

Вообще картины, писанныя масляными красками, отъ времени темнѣютъ и даже чернѣютъ, почему и нѣтъ основанія усиливать этотъ недостатокъ темной грунтовкой. Выгоды свѣтлой — очевидны.

Въ ландшафтахъ часто прибѣгаютъ къ холодно-сѣрой грунтовкѣ, но она придаетъ всему нѣкоторую тяжеловатость. Другіе предпочитаютъ грунтъ мутно-красный, красновато-сѣрый (для пасмурныхъ туманныхъ картинъ), а также тѣлеснаго цвѣта. Послѣдній тонъ вноситъ много теплоты въ картину, но черезъ нѣсколько времени тонко наложенные тона исчезаютъ, и впечатлѣніе совершенно мѣняется. Многія картины старо-испанской школы на темно-красномъ грунтѣ такъ потемнѣли, что тонко написанныя мѣста едва примѣтны. Николай и Гаспаръ Пуссенъ также писали на красномъ или коричневомъ грунтѣ. Но сколько ихъ картинъ погибло изъ за этого!

Какъ скоро начинающій утвердится въ пониманіи красокъ и сочетаніи тоновъ, пусть приступаетъ къ работѣ на бѣломъ грунтѣ. Но ему придется бороться съ той холодностью, которая присуща бѣлому грунту. Поэтому сперва можно взять оранжевую или обыкновенную свѣтло-коричневую грунтовку, которая является такимъ образомъ исходной точкой и уничтожитъ холодность, являющуюся только слѣдствіемъ неумѣлаго обращенія съ бѣлымъ грунтомъ.

Гдѣ не требуется воздушности и особеннаго свѣта, можно наложить на бѣлый грунтъ подходящіе акварельные тона.

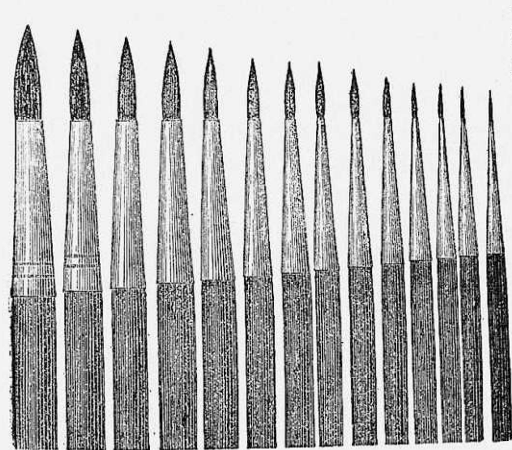
Многіе художники пишутъ очень охотно на старыхъ или новыхъ негодныхъ картинахъ, благодаря ихъ шероховатой поверхности.

Другіе покрываютъ холстъ очень толстымъ и неровнымъ слоемъ нейтральнаго тона. Начинающимъ мы не совѣтуемъ прибѣгать къ подобнымъ пріемамъ.

Кисти.

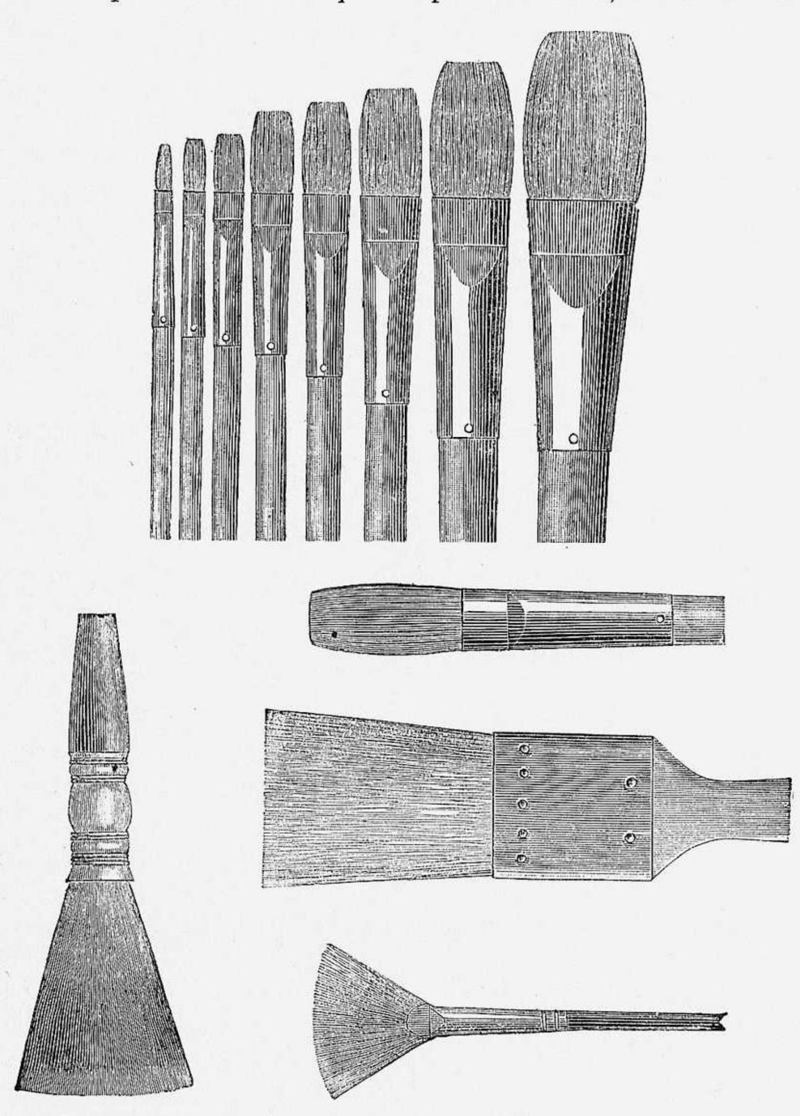
Для масляной живописи требуется множество кистей. Изъ нихъ преимущественно: волосяныя, щетинныя, хорьковыя и барсуковыя.

Волосяныя кисти, которыя такъ любятъ начинающіе, годятся только для строгаго точнаго рисунка, очень мелкихъ деталей и совсѣмъ маленькихъ вещей. Помимо этихъ случаевъ онѣ употребляются очень рѣдко, потому что не даютъ развиваться широкому свободному письму. Онѣ продаются въ жестяной оправѣ по номерамъ, отъ 1—12. Кисти должны быть эластичны, конической формы. Возлѣ оправы не долженъ торчать ни одинъ волосокъ и не должно быть утолщенія. Кисти, которыя топорщатся и на концахъ расходятся, никуда не годятся. Для испытанія кисть погружаютъ въ воду, потомъ сильно встряхиваютъ. Если кисть хороша, то она образуетъ одинъ острый кончикъ. Относительно ихъ эластичности и чистки будетъ сказано ниже, гдѣ говорится о щетинныхъ кистяхъ. Красноватыя куньи кисти считаются самыми лучшими, но онѣ очень дорого стоятъ и скоро портятся. Поэтому имъ предпочитаютъ бѣличьи кисти. Хороши также маленькаго формата кисти ихневмона, особенно для точнаго рисунка. Кисти рѣчной выдры служатъ главнымъ образомъ для разрытыхъ штриховъ.



Самыя важныя кисти—*щетинныя*, оправленныя въ жесть, круглыя и плоскія, 20-ти различныхъ номеровъ (1—20) и различной твердости. Хорошая щетинная кисть должна быть эластична, не имѣть отстающихъ волосковъ, мягка на ощупь и, будучи согнута и отпущена, быстро принять свою первоначальную форму. Острый кончикъ не составляетъ здѣсь такого непремѣннаго условія, какъ въ волосяныхъ кистяхъ. Необходимо только смотрѣть, чтобы щетина имѣла свои естественные кончики, а не была бы подравнена ножницами, какъ это дѣлаютъ съ низшими сортами. Такая кисть не годится

для ровнаго тонкаго накладыванія красокъ и жесткіе концы будутъ оставлять слѣдъ въ краскахъ. Надобность въ нихъ можетъ встрѣтиться только при изображеніи мѣха, волосъ и т. п.



Короткія круглыя кисти легко освобождаются отъ краски и годятся для лессировки.

Самыми лучшими считаются не очень короткія, плоскія кисти, обыкновенно очень эластичныя. При письмѣ бокомъ даютъ очень точные, опредѣленные, угловатые и ломанные штрихи. Онѣ особенно хороши для листьевъ, травы, почвы и архитектурныхъ вещей, вообще вездѣ, гдѣ нужны опредѣленныя очертанія. Онѣ дольше держатъ краску, даютъ болѣе длинные штрихи, допускаютъ болѣе ровное накладываніе и легче очищаются отъ краски. По желанію можно получить мазки различной ширины до острой линіи включительно.

Въ Англіи принято для различныхъ цѣлей множество кистей разнообразной формы: двухъ и трехъ—конечныя, вѣерообразныя, въ видѣ плавниковъ, рыбьяго хвоста, закругленныя, тупыя и т. д. Всѣ эти причудливыя формы совершенно излишни.

Ручки кистей должны быть не короче 30 сантм., потому что очень короткія неудобно держать. Обыкновенныя деревянныя ручки очень скоро пропитываются масломъ и очень непріятны отъ этого въ работѣ. Полированныя же ручки (обыкновенно кедроваго дерева) очень легко чистятся, почему предпочитаются всѣмъ остальнымъ.

Содержаніе кистей въ чистотѣ особенно рекомендуется, потому что только при этомъ условіи онѣ могутъ долго сохраняться. Если по окончаніи работы предполагается возобновить ее на слѣдующій день, то кисть необходимо вычистить, чтобы (особенно лѣтомъ) масло и краска не слились и не засохли. Въ противномъ случаѣ потребуется энергичная чистка, вредная для кистей. Не надо никогда давать кистямъ ссыхаться, потому что послѣ растрепленія и чистки скипидаромъ, щетина дѣлается жесткой и ломкой и теряетъ концы, Чистка состоитъ въ томъ, что кисть выжимаютъ въ тряпочку, потомъ обмакиваютъ ее въ маковое масло и отжимаютъ на палитрѣ или фарбтигелѣ, пока она не будетъ чиста. Потомъ ее еще разъ погружаютъ въ масло, поступаютъ по предыдущему и убираютъ. Если же кисть не понадобится скоро, то для удаленія масла нужно обмыть ее водой съ мыломъ, иначе она ссохнется и залипнетъ. Для подобной чистки берутъ кусочекъ мыла въ свободную руку, обмыливаютъ кисть и промываютъ въ водѣ до тѣхъ поръ, пока она не будетъ чиста. Послѣ нѣсколькихъ промываній обсушиваютъ кисть тряпкой,

сохраняя ея форму. Вычищенныя кисти обмакиваются для сбереженія въ чистое маковое масло. Если работа откладывается на болѣе продолжительное время, то каждую недѣлю нужно отжимать масло и обмакнуть кисть въ свѣжее. Послѣ каждаго перерыва, принимаясь за работу, отжимаютъ предварительно масло. Если же кисти откладываются на нѣсколько мѣсяцевъ, то слѣдуетъ ихъ обмакнуть въ оливковое масло, отжавъ предварительно маковое. Въ такомъ видѣ онѣ сохраняются впродолженіи девяти мѣсяцевъ безъ вреда; по прошествіи этого срока ихъ снова отжимаютъ и опять напитываютъ свѣжимъ масломъ. Съ новыми кистями поступаютъ такимъ же образомъ, чтобы предохранить отъ моли. Прежде чѣмъ пустить въ дѣло такія кисти, нужно, очистивъ ихъ отъ масла, вытереть полотенцемъ и затѣмъ нѣсколько разъ погрузить въ маковое масло и отжать на палитрѣ, чтобы совершенно удалить оливковое масло. Послѣднее не даетъ высыхать краскамъ. Кисти, напитанныя оливковымъ масломъ, надо сохранять отдѣльно отъ кистей съ маковымъ масломъ.

Многіе художники чистятъ кисти сырымъ льнянымъ масломъ, потомъ моютъ съ мыломъ въ теплой водѣ до тѣхъ поръ, пока пѣна не получится совершенно чистая. Затѣмъ промываютъ кисть въ теплой водѣ, выжимаютъ въ тряпку, придаютъ прежнюю форму и высушиваютъ.

Другіе предпочитаютъ скипидаръ, особенно во время работы. Этотъ способъ — дѣйствительный, но, какъ упомянуто, требуетъ осторожности и прибѣгать къ нему можно только тогда, когда требуется быстрота.

Кисти должны быть слегка промыты и не оставляются въ скипидарѣ долго, потому что скипидаръ дѣйствуетъ разрушительно; щетина твердѣетъ, дѣлается жестче и мастика оправы распускается. Можно рекомендовать, какъ хорошее средство, дегтярное мыло.

Практика показала, что недурно по окончаніи работы погружать кисть на нѣсколько минутъ въ керосинъ или рѣпное масло, а потомъ отереть о холстъ. Тогда кисть становится чистой и долгое время сохраняетъ мягкость. Передъ употребленіемъ такія кисти вычищаются маковымъ масломъ.

Чистка мыломъ и водой очень полезна, хотя бы изрѣдка.

При условіи сбереженія кистей согласно данному наста-

вленію можно долго и хорошо сохранять кисть. Но не всегда возможно соблюденіе указанныхъ требованій. Кисти, обмакнутыя въ маковое масло и не освѣжаемыя, дѣлаются липкими и, наконецъ, ссыхаются. Хотя ихъ можно потомъ вычистить, но онѣ уже многое потеряютъ. Чтобы очистить такія слипшіяся кисти, предварительно отжимаютъ изъ нихъ масло, затѣмъ моютъ съ мыломъ и мягкой водой (дождевой), какъ сказано выше. Можно мыть ихъ дегтярнымъ мыломъ или опустить въ керосинъ, или въ содовый растворъ. Въ послѣднемъ случаѣ опускаютъ кисть въ стаканъ содоваго раствора (50 граммъ соды на 300 гр. воды) такъ, чтобы она не касалась дна, и нагрѣваютъ до 50° или 55° Реомюра въ продолженіи цѣлаго дня или часовъ 12. За это время краски такъ размягчатся, что ихъ можно безъ труда удалить.

Но лучше всего избѣгать подобныхъ манипуляцій, какъ крайнихъ средствъ. Нельзя вполнѣ высказать, какъ необходимо держать въ чистотѣ всѣ матеріалы и инструменты. Небрежность въ этомъ отношеніи совсѣмъ не служитъ признакомъ геніальности, и само искусство не въ состояніи уничтожить вредныя ея послѣдствія.

Начинающій долженъ прежде всего обратиться къ самымъ большимъ щетиннымъ кистямъ, какія только допускаетъ размѣръ данной работы. Этимъ обезпечивается широкая и сильная манера письма. Даже въ маленькихъ картинахъ для воздуха, задняго плана, драпировокъ слѣдуетъ брать всегда большія щетинныя кисти.

При этомъ условіи и работа пойдетъ рѣшительно лучше.

Работающій большой кистью долженъ писать медленно и внимательно, потому что каждый штрихъ требуетъ обдуманности для правильнаго его проведенія, и рука не имѣетъ той свободы, какъ при маленькой кисти.

Къ недостаткамъ послѣдней относится еще то, что она способствуетъ плоской, гладкой манерѣ письма.

Кисти средней величины хороши для деталей въ ландшафтѣ, для архитектуры и драпировокъ. Маленькія только для тонкихъ деталей: мелкихъ украшеній, фигурокъ, кружевъ, вышивокъ и матерій, въ портретахъ и т. д.

Еще разъ мы считаемъ нелишнимъ предостеречь отъ волосяныхъ кистей. Онѣ задерживаютъ краску и неохотно ее

отпускаютъ, тогда какъ щетинныя кисти только переносятъ краску и способны на тонкіе штрихи и точки. Различіе между тѣми и другими выясняется наглядно, если мы сравнимъ картины ванъ-деръ-Верфа, писанныя волосяными кистями съ работами Рубенса, Теніера и Вувермана, употреблявшихъ щетинныя кисти.

Существенное отличие *хорьковыхъ* и *барсуковыхъ* кистей отъ щетинныхъ состоитъ въ томъ, что послѣднія назначаются для накладыванія красокъ, а первыя употребляются только сухими (исключая лакированія картинъ). Назначеніе ихъ—связыват смежные тона, т. е. *сливать* ихъ. Существенной разницы въ употребленіи хорьковыхъ и барсуковыхъ нѣтъ. Эластичность тѣхъ и другихъ одинакова. Но хорьковыя кисти имѣются только маленькія, а барсуковыя доходятъ до 10 сантим. ширины. Форма ихъ вѣерообразная или въ видѣ метелокъ. Большія всегда дѣлаются плоскими. Лучшія барсуковыя кисти имѣютъ длинный, легкій, эластичный красновато-коричневый волосъ; хорьковыя — черный съ бѣлымъ концомъ. Хорьковыя кисти употребляются для облаковъ: плоской широкой поверхностью кисти нѣсколько разъ легко прикасаются къ сливаемымъ тонамъ, а затѣмъ ихъ можно пройти еще *флейцомъ*, для чего служитъ барсуковая кисть.

Барсуковою кистью нѣсколько разъ легко проводятъ по направленію контура предмета, проходя по даннымъ тонамъ. Этотъ пріемъ примѣняется обыкновенно къ большимъ пространствамъ: на заднемъ планѣ, въ воздухѣ и т. д.

Достаточно пройти кистью два или три раза и рекомендуется это дѣлать спустя нѣсколько часовъ по наложеніи красокъ, потому что тогда и краски меньше сливаются и не теряются контуры. Этотъ способъ, называемый флейцованіемъ, не всегда умѣстенъ. Примѣняемый съ пониманіемъ, онъ представляетъ изъ себя хорошее вспомогательное средство; но злоупотребленіе имъ нерѣдко вредитъ законченности формъ, свѣжести, чистотѣ и лишаетъ работу характерности. Поэтому начинающій долженъ достигать слиянія тоновъ преимущественно подборомъ соотвѣтствующихъ переходныхъ тоновъ. Прибѣгать же къ флейцованію можно только для удаленія бороздъ и царапинъ отъ волосковъ кисти. Но для этой цѣли годится любая тупая, мягкая кисть.

Примѣняя флейцованіе къ воздуху и заднему плану картины, должно руководиться слѣдующимъ: проводятъ кистью только въ одномъ направленіи: слѣва на право или по діагонали и при томъ внизъ. При флейцованіи большихъ поверхностей кисть вбираетъ въ себя столько краски, что часто является необходимость чистить ее во время работы. Для этого лучше всего встряхнуть ее, продуть и промазать по сукну. Въ противномъ случаѣ могутъ получиться не чистые и тусклые тона. Если же такой чистки не достаточно и краски набралось слишкомъ много, то промыть кисть водой съ мыломъ, потомъ одной чистой водой и встряхивать, пока не просохнетъ.

Примѣнять флейцъ или нѣтъ — дѣло привычки. Ни у Рембрандта, ни у П. Веронеза мы его вовсе не встрѣчаемъ. У нихъ краски смѣло наложены одна возлѣ другой и сливаются только переходными тонами, а у ванъ-деръ-Верфа все вылизано и такъ гладко, какъ слоновая кость.

Для лакированія служатъ большія барсуковыя кисти, имѣющія формы плоскихъ метелокъ. Послѣ употребленія кисть нужно протереть и оставить высохнуть. Можно положить ее въ скипидаръ на полъ-часа, пока не отойдетъ лакъ, потомъ сильно встряхнуть, и тогда она вновь годится въ дѣло.

Краски.

Масляныя краски состоятъ изъ тонко растертыхъ красокъ съ льнянымъ или маковымъ масломъ. Масло прибавляется къ краскамъ въ различной пропорціи. Такъ, плотно кроющія краски—бѣлила, хромовыя требуютъ масла отъ 12 до 20%; зеленая, кобальтъ и окись желѣза—30%; крапы—60%; свѣтлыя охры — 65 до 75%; зеленая земля—100%; жженая зеленая земля, прусская голубая и костяная черная 112%; кобальтъ—125%; флорентинская коричневая — 150%; жженая сіена—180; а сырая сіена даже до 240%. Но сильное прибавленіе масла, хотя иногда и необходимо, придаетъ краскамъ свойство темнѣть.

До 19 столѣтія художники сами приготовляли и растирали краски, теперь же ихъ можно получить готовыми — не въ пузырькахъ, какъ раньше, а въ цинковыхъ трубочкахъ (tubes) различной, смотря по надобности, величины: номера отъ 2—10; послѣдній—наибольшій.

Краски въ трубкахъ долго сохраняются, если онѣ не стоятъ въ теплѣ. Не совѣтуемъ только открывать пробки, потому что нѣкоторыя краски, какъ, напр., неаполитанская желтая, скоро принимаютъ мутный цвѣтъ. Чтобы освѣжить засохшія или тягучія краски, нужно ихъ растереть на стеклѣ со скипидаромъ. Но мы этого средства не рекомендуемъ.

Англійскія масляныя краски (фирма Winsor and Newton или P. and A. Ackermann, London)—самыя лучшія, но не по составу, почти вездѣ одинаковому, а по тщательности изготовленія и тонкости растиранія. Невыгодная ихъ сторона—дороговизна, особенно тонкихъ сортовъ. Мы рекомендуемъ обратиться къ краскамъ Ф. Шонфельда и К° въ Дюссельдорфѣ. Онѣ мало уступаютъ англійскимъ и все болѣе улучшаются.

Въ 1870 г. художникъ X. Лудвигъ въ Римѣ изобрѣлъ такъ называемыя петрольныя краски (Petroleumfarben), содержащія въ себѣ льняное, маковое и горное масла, янтарь и терпентинъ. Позднѣе онѣ были значительно усовершенствованы и въ настоящее время вполнѣ доступны черезъ фирму Шонфельда.

Эти краски напоминаютъ собой краски старой Фламандской школы, соединяющія въ себѣ силу, великолѣпіе и прозрачность съ необыкновенной гибкостью и растворимостью почти такой же, какъ въ акварели. Онѣ держатся свѣжими гораздо дольше, чѣмъ обыкновенныя масляныя краски; ими долго можно писать, не опасаясь образованія пленокъ на поверхности. Онѣ прекрасно сохнутъ, не трескаются и не имѣютъ непріятнаго стекловиднаго, расплывчатаго вида. Къ тому же эти краски обладаютъ драгоцѣннымъ свойствомъ ни грязниться, ни смѣшиваться при ихъ накладываніи и лессировкѣ, чему онѣ обязаны главнымъ образомъ необыкновенной растворимости горнаго масла. Лессировка получается въ высшей степени прозрачная.

Подобныя же краски, изобрѣтенныя профессоромъ Цезаремъ Муссини во Флоренціи, продаются въ Дюссельдорфѣ у X. Шлинке и К°.

Катологи фабрикантовъ часто содержатъ въ себѣ или совершенно ненужныя или излишнія краски и препараты, вводящіе покупателей въ заблужденіе своими названіями. Въ сущности же онѣ представляютъ изъ себя соединеніе уже извѣстныхъ красокъ или отличающихся маловажными оттѣнками. Къ сожалѣнію, подобныя краски нерѣдко находятъ сбытъ.

Иногда очень удобно имѣть готовую краску извѣстнаго тона въ большомъ количествѣ, особенно для жанра, мертвой натуры, цвѣтовъ, вообще тамъ, гдѣ нуженъ блескъ изображенія. Смѣшанныя же краски много теряютъ въ блескѣ и прозрачности. Въ этомъ случаѣ рекомендуется не смѣшивать болѣе трехъ красокъ вмѣстѣ. Въ настоящее время краски дѣлятъ на земляныя (встрѣчающіяся въ природѣ уже готовыми), минеральныя, лаковыя (растительныя или животныя) и анилиновыя. Послѣднія хотя и отличаются поразительнымъ блескомъ, но по своей непрочности мало употребительны.

Къ землянымъ краскамъ, извѣстнымъ своей прочностью и дешевизной, принадлежатъ всѣ желѣзныя окиси, также желтыя, красныя и коричневыя охры и ихъ видоизмѣненія; горная голубая (Bergblau), зеленая земля, малахитовая, чистый ультрамаринъ, графитъ, Кассельская коричневая, Кельнская земля и др.

Особенно многочисленны *минеральныя* краски.

Кромѣ свинцовыхъ и цинковыхъ бѣлилъ сюда принадлежатъ изъ желтыхъ красокъ: хромовая, неаполитанская, кобальтъ, марсъ, кадмій и ультрамаринъ желтый и др. Сюда же относятся: Cendre bleu (Verditer Bleu), горная голубая (окись мѣди съ известью), парижская голубая (ціано-желѣзное соединеніе щелочной соли и желѣзнаго купороса) прусская, берлинская, антверпенская и кобальтовыя.

Зеленыя содержатъ въ себѣ мышьякъ. Къ нимъ относятся: мѣдныя краски, минеральныя и парижская зеленая, хромовая окись и ея гидратъ: виридіанъ, кобальтъ зеленый, зеленый ультрамаринъ и многочисленные составные цвѣта.

Красныя краски: киноварь, яркокрасная киноварь (сѣра съ іодистой ртутью), сурикъ и красный хромъ (свинцовая окись и свинцовый хромъ), также Pink.

Лаковыя краски, отличаясь свѣтомъ и прозрачностью, мало цѣнятся по своей непрочности.

Замѣтимъ, что многія краски совершенно ошибочно называютъ лаками. Сюда принадлежатъ индиго (коричневая кислота), индиго-карминъ (Intensee Bleu), Stilde grain, желтый лакъ изъ красильной дубовой корки, индѣйская желтая, гуммигутъ и многія мареновыя.

Красные лаки добываются изъ краснаго дерева, фернамбука, японскаго, бразильскаго и сандальнаго дерева. Къ такимъ лакамъ относятся: кримзонъ — лакъ, вѣнскій и др. въ которые входятъ квасцы, крахмалъ и гипсъ. Затѣмъ розовые лаки и пурпуровый. Всѣ они не прочны, иногда содержатъ карминъ, отличаются различными оттѣнками, смотря по составу. При свѣтѣ лампы они много теряютъ, а добытые изъ кошенили теряютъ свой фіолетовый оттѣнокъ и кажутся чистымъ краснымъ карминомъ.

Асфальтъ, угольная вода, Вандикъ коричневый и родственныя имъ краски относятся къ той же категоріи.

Если желательно узнать, содержитъ ли въ себѣ красный лакъ кошениль, то примѣняютъ слѣдующій простой пріемъ: въ растворъ краски прибавляютъ немного ѣдкаго кали, нѣсколько капель сѣрной кислоты и растворъ дѣлается совершенно безцвѣтнымъ, если въ немъ нѣтъ кошенили.

Прочныя и надежныя краски необходимы, конечно, всякому художнику. Начинающему нѣтъ въ томъ такой необходимости, но все таки рекомендуется съ самаго вачала пріучиться къ прочнымъ краскамъ, потому что онѣ годятся для всѣхъ цѣлей.

Прежде только для воздуха и свѣта употребляли прочныя земляныя и минеральныя краски. Но по мѣрѣ развитія живописи примѣненіе ихъ разросталось. Обратились къ краскамъ, употреблявшимся издавна, но онѣ оказались слишкомъ чувствительны къ вліянію свѣта и воздуха и недостаточно прочны. Въ настоящее время мы располагаемъ палитрой, богатой выборомъ и блескомъ тоновъ, но прочность ихъ оставляетъ желать еще многаго. Старинныя краски, благодаря прибавленію летучей бленды отличались удивительной красотой тоновъ, но они такъ скоро блекли, что нѣкоторые художники при жизни своей были свидѣтелями значительныхъ измѣненій въ колоритѣ своихъ картинъ, напр., Деларошъ.

За послѣднее десятилѣтіе вопросъ о прочности красокъ

сдѣлался предметомъ многочисленныхъ изысканій. Къ сожалѣнію, они велись безъ всякой системы и въ результатѣ многое осталось невыясненнымъ. Однѣ краски еще не достаточно изслѣдованы, надъ другими производились только одиночные опыты и часто приводили къ противуположнымъ выводамъ. Оказалось, что самыя прочныя краски: сырыя, жженыя и желѣзныя; желѣзныя окиси, индѣйская красная, желтый марсъ, кадмій, кобальтъ и ультрамаринъ. Всѣ онѣ безъ вреда переносятъ долгое время полное солнечное освѣщеніе.

Роодъ держалъ на солнцѣ краски въ продолженіи трехъ мѣсяцевъ и наблюденія дали слѣдующее: крапъ, берлинская и антверпенская голубая, ауреолинъ, индѣйская желтая, индиго, зеленая П. Веронеза, гуммигутъ и нейтральтинтъ поблѣднѣли. Хромъ желтый позеленѣлъ; сурикъ и сіена пожелтѣли; неаполитанская желтая сдѣлалась коричневато-зеленой, киноварь коричневая и оливковая зеленая—коричневѣе. Вандикъ коричневый, бистръ и гуммигутъ поблѣднѣли и сдѣлались сѣрѣе. Желтый лакъ и желтая поблѣднѣли очень сильно, а карминъ и карминъ-лакъ исчезли совершенно. Gallstein и Pink итальянскій послѣ семичасового дѣйствія солнца также исчезли.

Въ послѣднее время, въ 1883 году, Деко (Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale. Sér III, Tom. X) опубликовалъ интересный опытъ: онъ продержалъ краски въ продолженіи 1.500 часовъ на разстояніи полутора мстровъ отъ электрической дуги въ 200 лампъ, причемъ получились замѣчательныя данныя.

Безусловно прочныя въ нисходящемъ порядкѣ: костяная черная, желтая и красная охра, марсъ красный, венеціанская красная, жженая итальянская земля, сіена, зеленый хромъ, зеленая земля, кобальтъ, ультрамаринъ, неаполитанская, антимоній и кадмій.

Менѣе прочныя, но хорошо еще сохраняющіяся: кобальтъ зеленый, желтый и оранжевый марсъ, зеленая П. Веронеза, индѣйская красная, марсъ фіолетовый, зеленая малахитовая, умбра и свѣтлый кадмій.

Посредственной прочности: берлинская лазурь, желтый хромъ, минеральная желтая, мѣдныя краски, гуммигутъ, Вандикъ коричневый, индѣйская желтая, Кассельская земля, коричневая и Stil de grain.

Очень непрочны или по крайней мѣрѣ сильно измѣнившіяся въ тонѣ: крапъ-карминъ, крапъ-лаки вообще, маддербраунъ, jaune capucin, жженый и желтый лакъ, карминъ и кримзонъ-лакъ. Пять послѣднихъ—самые летучіе.

По заключенію Деко свѣтъ обезцвѣчиваетъ краски вообще и особенно свѣтлыя, но не измѣняетъ при этомъ оттѣнковъ во многихъ крапныхъ краскахъ, индѣйской желтой, кошенильныхъ, асфальтѣ, жженой сіенѣ, коричневомъ марсѣ и умбрѣ. Въ другихъ краскахъ тонъ повысился: въ киновари, зеленой и желтыхъ (хромъ, кадмій желтый и др.). Коричневый Вандикъ сдѣлался краснѣе, кримзонъ-лакъ въ интенсивныхъ тонахъ фіолетовѣе, кобальтъ и зеленая П. Веронеза синѣютъ и темнѣютъ; съ другими красками произошли уже вышеупомянутыя измѣненія.

Вмѣстѣ съ тѣмъ замѣтно, что краски несмѣшанныя или въ простомъ соединеніи держатся лучше, чѣмъ въ сложной смѣси. Въ общемъ итогѣ получается, что масляныя краски прочнѣе акварельныхъ. Напр. свѣтлые тона крапныхъ красокъ въ акварели непрочны, а въ масляныхъ самые прочные.

Краски, содержащія много извести, линяютъ; содержащія свинецъ, сиккативы, лакъ, копалъ—темнѣютъ.

Это свойство проявляется уже черезъ полтора, два года въ темныхъ, прозрачныхъ краскахъ, а также въ наложенныхъ съ большимъ количествомъ масла; впослѣдствіи краски даже чернѣютъ, особенно горносмолистыя — асфальтъ, коричневый Вандикъ и др. То же замѣчается въ темныхъ охрахъ. Иногда потемнѣніе является, какъ слѣдствіе неумѣлой техники.

Къ темнотѣ часто примѣшивается желтизна. Послѣдняя поражаетъ только бѣлое и ограничивается только поверхностью, а первая вовсе не исчезаетъ и проникаетъ весь слой краски. Голубой, коричневый и черный тона, если смотрѣть съ боку, на пожелтѣвшей картинѣ кажутся зеленоватыми. Лаки также подвержены желтизнѣ. Вообще нужно замѣтить, что всякая краска, смѣшанная съ масломъ или лакомъ, принимаетъ болѣе темный тонъ. Лаковыя краски на старыхъ картинахъ являются всегда сильно поблѣднѣвшими.

Но даже самыя прочныя краски могутъ значительно потерять въ своей прочности, если онѣ дурно составлены. Здѣсь много значитъ умѣнье составителя. Но нѣтъ основанія осо-

бенно опасаться за прочность красокъ. Самыя летучія изъ нихъ при благопріятныхъ условіяхъ долго и хорошо держатся. Нужно только особенно остерегаться летучихъ кошенильныхъ лаковъ, хотя они такъ хорошо выглядятъ на картинахъ Тинторетто, Веронеза и Тиціана.

Испытать прочность красокъ не трудно: смѣшавъ испытываемую краску съ бѣлой или какой нибудь другой въ различныхъ пропорціяхъ, покрываютъ ею продолговатые куски загрунтованной бумаги, разрѣзаютъ эту бумагу на двѣ, три части и одну изъ нихъ кладутъ на солнцѣ, другую—на такое мѣсто, гдѣ она подвергается вліянію воздуха, свѣта и т. п. третью сохраняютъ въ укрытомъ отъ всякаго вліянія свѣта мѣстѣ. Если черезъ одинъ или два года (въ водяныхъ краскахъ отъ 3—6 мѣсяцевъ) сравнимъ куски и не найдемъ въ нихъ никакихъ перемѣнъ, то прочность краски вполнѣ удовлетворительна.

Ниже мы разберемъ всѣ краски, каждую въ отдѣльности, сообразно ихъ свойствамъ и значенію: прозрачности, тона, способа употребленія и т. д. Каждая краска носитъ англійское, а гдѣ нужно, и французское названіе. О краскахъ не нужныхъ для нашихъ цѣлей, т. е. масляной живописи упомянемъ кратко, потому что въ иныхъ случаяхъ онѣ могутъ пригодиться.

Характеристика каждой краски въ отдѣльности.

БѢЛАЯ.

Бѣлый цвѣтъ равнозначущъ свѣту; онъ считается безцвѣтнымъ или нейтральнымъ и, при отсутствіи освѣщенія, переходитъ въ сѣрый. Онъ сильно выступаетъ впередъ, при чемъ съ удаленіемъ отъ зрителя, въ противоположность всѣмъ остальнымъ краскамъ, остается неизмѣняемымъ на очень далекомъ разстояніи. Слѣдовательно, онъ приближаетъ предметы къ зрителю. Какъ грунтъ, онъ представляетъ большія преимущества передъ другими, потому что не измѣняетъ цвѣта самаго тонкаго слоя красокъ. Бѣлый цвѣтъ своимъ контрастомъ выдѣляетъ всѣ остальные, потому имъ особенно пользуются для передняго плана картины. Въ чистомъ несмѣшанномъ видѣ онъ употребляется очень рѣдко.

КРЕМНИЦКІЯ БѢЛИЛА (Flake white, Blanc d'argent).

Кремницкія бѣлила (углекислая соль свинца) прочная, извѣстная съ 14-го столѣтія краска. Она имѣетъ широкое примѣненіе, потому что входитъ почти во всѣ соединенія. Она особенно необходима для воздуха и находитъ примѣненіе вездѣ, гдѣ нужна чистая свѣжая краска. Смотря по фабрикаціи измѣняется и качество бѣлилъ. Лучшими считаются тѣ, которыя съ ослѣпительной бѣлизной соединяютъ большую плотность. Смѣшанныя съ красками, содержащими сѣру, они темнѣютъ, коричневѣютъ и чернѣютъ. Въ темнотѣ легко желтѣютъ; холодятъ тонъ другихъ красокъ.

Не смѣшанныя бѣлила рѣдко употребляются. Рекомендуется всегда прибавлять немного свѣтлой охры, жженой сіены, ауреолина и др. даже тогда, когда требуется совершенно бѣлый цвѣтъ. Хорошо прибавлять немного черной краски или горной смолы.

Примѣшанныя къ медленно сохнущимъ краскамъ, бѣлила способствуютъ ихъ высыханію. Само собой разумѣется, что въ силу своей плотности бѣлила не примѣнимы для лессировки.

Мы совѣтуемъ начинающему обстоятельно ознакомиться со всѣми нюансами, получающимися отъ соединенія съ бѣлилами. Отъ соединенія съ черной получается сѣрый цвѣтъ всѣхъ оттѣнковъ, отъ серебрянаго до сѣро-синяго. Послѣдній цвѣтъ такъ хорошъ, что съ успѣхомъ можетъ замѣнить синюю краску.

Соединяя бѣлила съ небольшимъ количествомъ желтой или красной, получимъ безчисленные тона для полутѣней. Не слѣдуетъ никогда смѣшивать бѣлила съ льнянымъ масломъ, потому что они теряютъ свою непрозрачность и сквозь нихъ можетъ просвѣчивать основная краска. Это явленіе, замѣченное во всѣхъ свинцовыхъ и хромовыхъ краскахъ, можно предотвратить прибавкой парафина.

Есть еще свинцовые бѣлила — *Венеціанскія* съ желтоватымъ оттѣнкомъ. Они не такъ чисты и въ нихъ нѣтъ не-

обходимости. *Цинковыя бѣлила* не имѣютъ такого блеска и плотности и непріятны въ работѣ своей тягучестью, но имѣютъ то преимущество, что легче смѣшиваются со всѣми красками. Они сохнутъ очень трудно и удобны только въ тѣхъ случаяхъ, когда хотятъ сохранить работу сырою на нѣсколько дней.

ЖЕЛТАЯ.

Ближе всѣхъ къ бѣлому стоитъ желтый цвѣтъ, обладающій такимъ же свойствомъ выступать впередъ и мало измѣняться съ удаленіемъ отъ картины. Отъ примѣси чернаго онъ переходитъ въ зеленый цвѣтъ. При отсутствіи освѣщенія принимаетъ зеленый оттѣнокъ. При умѣренномъ дневномъ освѣщеніи желтый цвѣтъ болѣе выигрываетъ, а на солнцѣ и при искусственномъ освѣщеніи сильно теряетъ и кажется безцвѣтнымъ. Желтая краска пріобрѣтаетъ теплый тонъ отъ примѣси красной, и вообще она входитъ во всѣ соединенія. Особенно она чувствительна къ синей, малѣйшая примѣсь которой значительно мѣняетъ ея тонъ.

Гармонія колорита во многомъ зависитъ отъ избытка или недостатка желтой. Прибавляя или отнимая ее въ соотвѣтственномъ количествѣ, можно возстановить нарушенную гармонію.

Въ старыхъ картинахъ, хорошихъ и дурныхъ, господствуетъ почти безъ исключенія полная гармонія, что обусловливается желтыми лаками и желтоватыми маслами. Во времена реставраціи эти лаки были изгнаны, и мы часто наталкиваемся на совсѣмъ не гармоничныя сочетанія красокъ.

Не малое значеніе имѣетъ, конечно, дурная лессировка.

Важнѣйшія желтыя краски—охры. Различіе ихъ въ оттѣнкахъ зависитъ отъ большей или меньшей примѣси желѣзной и марганцевой окиси. При большой дозѣ охра обращается въ коричневую. Различными химическими соединеніями и накаливаніемъ получаютъ разнообразнѣйшія оттѣнки въ охрахъ.

СВѢТЛАЯ ИЛИ ЖЕЛТАЯ ОХРА (Yeller Ochre, Lichter Ocker).

Эта краска бываетъ двухъ оттѣнковъ: № 1, чистаго прозрачнаго тона и № 2, тяжелаго красноватаго; кроетъ слабо

и необходима почти вездѣ. Ее можно смѣшивать со всѣми красками. Она очень красива въ слабыхъ тонахъ и придаетъ главное освѣщеніе всей картинѣ.

Лучшіе свѣтовые тона получаются отъ смѣшенія съ розовымъ крапомъ, маддербрауномъ, жженой свѣтлой охрой, индѣйской красной и киноварью. Эти тона особенно хороши для горъ, воздуха, воды и скалъ. Прекрасный воздушный сѣрый тонъ получается отъ смѣшенія небольшого количества охры съ кобальтомъ и розовымъ крапомъ. Въ смѣшеніи съ кобальтомъ, берлинской лазурью, ультрамариномъ (French Blue) или индиго она даетъ мягкіе, спокойные тона, годные для зелени, дали, средняго и передняго плановъ. Въ случаѣ надобности ее можно разбавить небольшимъ количествомъ крапа или свѣтлой жженой охры. Отъ прибавленія синей или бѣлой получается масса разнообразныхъ тоновъ.

Смѣшанная съ небольшимъ количествомъ индиго, она идетъ для изображенія ветелъ и зелени на переднемъ планѣ. Съ киноварью, жженой охрой, черной, съ жженой сіеной, свѣтлая охра даетъ безчисленные тона для изображенія животныхъ, кораблей, парусовъ и т. д., а съ красной — тѣльные тона. Замѣчательно, что отъ примѣси красной или бѣлой желтая почти не теряетъ своего блеска.

Другіе, болѣе *темные* сорта охры употребляются въ болѣе густыхъ тѣняхъ, для которыхъ слаба свѣтлая охра. Таковы: римская охра, золотая, средняя, каменная, итальянская земля и нѣкоторыя желѣзныя краски, которыя сохнутъ скорѣе свѣтлой охры, но темнѣютъ и смѣшанныя съ бѣлой даютъ тупой тонъ. Самый блестящій прозрачный, но сильно темнѣющій тонъ имѣетъ *золотая* охра, незамѣнимая никакой другой краской. Она подходитъ близко къ сырой сіенѣ к особенно пригодна для живой, чистой, полупрозрачной зелени, также для безчисленныхъ свѣтлыхъ солнечныхъ тоновъ, употребляемыхъ въ ландшафтахъ. Къ ней примыкаетъ *римская* охра, густая, очень неровная и плотно кроющая краска, употребляемая главнымъ образомъ въ нѣжныхъ, зеленыхъ глубокихъ тонахъ средняго плана, для архитектурныхъ изображеній, парусовъ и др.

Съ черной или съ розовымъ крапомъ получаются пригодные тона для стѣнъ и скалъ.

Въ общемъ она не составляетъ необходимости, какъ и *средняя* и *Ochre de rue*. Послѣдняя темнѣе и не такъ прозрачна, какъ желтая.

Каменная переходитъ уже въ зеленый тонъ.

Въ соединенiи съ берлинской лазурью эти охры даютъ темные зеленые тона, а съ черной и краснокоричневой—тона для почвы и задняго плана.

СЫРАЯ СIЕНА (Terre de sienne naturelle).

Сырая сiена—охра, содержащая въ себѣ сѣрную кислоту. Прекрасная, теплая, прочная и прозрачная краска. Но въ густыхъ тонахъ она быстро темнѣетъ. Смѣшанная съ бѣлой и металлическими также темнѣетъ и даже чернѣетъ. Съ синей, съ коричневымъ Вандикомъ и зеленой землей получаются тона для дали и солнечные зеленые. Съ виридiаномъ или окисью хрома—красивые и нѣсколько мрачные зеленые тона.

Съ ультрамариномъ или кобальтомъ сiена даетъ превосходные тона для морской воды, которые еще больше выигрываютъ отъ примѣси маддербрауна. Сiена неоцѣнима для рѣкъ и ручьевъ, одна и въ соединенiяхъ. Великолѣпные тона, похожiе на черное пиво, получаются въ соединенiи съ маддербрауномъ. Съ Вандикомъ коричневымъ—прозрачные, зеленокоричневые; съ ультрамариномъ или индиго — для болотной растительности. Для лессировки прибавляютъ Вандикъ коричн. и крапныя краски. Эта лессировка тѣмъ хороша, что выдѣляетъ растительность средняго плана, но можетъ быть замѣнена золотой охрой.

На заднемъ планѣ сiена употребляется въ смѣси съ зеленой землей или Вандикомъ коричневымъ.

НЕАПОЛИТАНСКАЯ ЖЕЛТАЯ (Naples Yellow).

Составъ ея—свинцовая сюрьма. Это прочная краска, но дѣлается чувствительной въ соединенiи съ красками, содержащими желѣзо (охра, сiена; прусская голубая и др.), и съ киноварью. Потому ее нельзя считать надежнымъ препаратомъ. Сохнетъ она скоро, кроетъ сильно, но зеленѣетъ. Въ послѣднее время ее можно встрѣтить слѣдующихъ оттѣнковъ: свѣтлую, темную, красноватую, зеленоватую, свѣтло и темно-желтую. Первыя двѣ предпочитаются. Остальныя—частью препараты цинка, частью—смѣсь бѣлилъ съ темнымъ кадмiемъ, но всѣ прочны. Особенно хороша эта краска своими теплыми тонами для блестящихъ свѣтыхъ эффектовъ. Здѣсь она незамѣнима. Съ крапомъ даетъ нѣжные тона для далей; съ кобальтомъ, ультрамариномъ, черными—тонкiе сѣрые и зеленые тона, пригодные для далей.

Отъ смѣси съ кобальтомъ, розовымъ крапомъ и немного неаполитанской желтой получаются необыкновенно красивые и нѣжные сѣрые тона для туманныхъ эффектовъ и удушливой атмосферы. Въ пейзажахъ она хороша для сильныхъ свѣтовъ листвы, въ мертвой натурѣ — для желтыхъ металловъ и матерiй. Ясные солнечные тона даетъ оранжевый сортъ съ бѣлилами.

Красивые сѣрозеленые тона для ивъ получаются отъ смѣшенiя съ черной и бѣлилами. Для письма тѣла часто берутъ неаполитанскую, особенно для рефексонъ въ тѣняхъ. Слѣдуетъ замѣтить, что отъ смѣшенiя съ бѣлилами и киноварью и отъ прикосновенiя шпателя и металловъ она чернѣетъ или зеленѣетъ. Къ неаполитанской примыкаетъ *желтая блестящая* (jaune brillant) двухъ оттѣнковъ: посвѣтлѣе и потемнѣе. Эта краска—смѣсь бѣлилъ съ желтой сурьмой или кадмiемъ, употребляется для яркаго, блестящаго колорита, хорошо сохнетъ, но чувствительна и легко сѣрѣетъ. Въ настоящее время она вошла въ моду и иногда замѣняетъ бѣлила, а также неаполитанскую желтую для воздуха, свѣтлыхъ матерiй, тѣльныхъ тоновъ и др.

Кромѣ этихъ красокъ еще имѣется множество другихъ съ различными оттѣнками.

КАДМIЙ.

Кадмiй имѣется пяти оттѣнковъ, отъ лимонножелтаго до оранжеваго. Употребительнѣе всего старинные болѣе темные сорта, подходящiе по тому къ индѣйской. Кадмiй самая блестящая и сильная изъ желтыхъ красокъ, плотно кроющая, очень прочная и распространенная, но медленно сохнущая и въ смѣсяхъ чувствительная. Съ синими не слѣдуетъ смѣши-

вать. Самые чистые свѣтлые тона даетъ свѣтлый кадмій. Лимонножелтый не употребителенъ по своей непрочности. Въ соединеніи съ кремницкими бѣлилами кадмій чернѣетъ въ одинъ день, а также и въ темнотѣ, но вынесенный на свѣтъ получаетъ прежній тонъ. Для смѣшиванія наиболѣе пригодны цинковыя бѣлила. Они даютъ блестящіе свѣтлые желтые тона. Малѣйшая примѣсь бѣлилъ сообщаетъ кадмію особый блескъ.

Кадмій незамѣнимъ для утренняго и вечерняго воздуха, особенно для кроваво-краснаго солнца. Съ синей или черной даетъ яркозеленые цвѣта, съ красной—оранжевые, съ ультрамариномъ—правдивые тона для морской воды. Для зелени, для сухой желтой и красной осенней листвы, для сожженной солнцемъ травы—кадмій превосходенъ.

ЖЕЛТЫЙ ХРОМЪ (Chrome Yellow).

Сильно кроющая желтая краска, о которой судятъ различно. Неосновательно, во всякомъ случаѣ, ходячее мнѣніе о ея непрочности и свойствѣ измѣнять смѣшанныя съ ней краски. Въ чистомъ видѣ она можетъ держаться, не измѣняясь, цѣлые годы. Имѣется пяти блестящихъ оттѣнковъ: лимоннаго, свѣтлаго, средняго, темнаго и оранжеваго. Второй и послѣдній особенно эффектны. Но во избѣжаніе грубыхъ эффектовъ совѣтуемъ обращаться съ хромомъ осторожно, также не смѣшивать съ красками, содержащими сѣру. Съ синими мѣдными хромъ смѣшивается отлично. Вообще, онъ хорошъ въ умѣлыхъ рукахъ. Лессингъ написалъ чудный лѣсъ исключительно желтымъ хромомъ.

ЖЕЛТЫЙ УЛЬТРАМАРИНЪ (Lemon Yellow).

Желтый ультрамаринъ (частью баритъ, частью стронцій и цинкъ) очень прочная, блѣдная и слабо кроющая краска. Она можетъ достигать поразительной силы и примѣненіе ея весьма обширно.

Очень хорошъ ультрамаринъ для нѣжнаго солнечнаго освѣщенія далей, а съ зеленой П. Воронеза даетъ тонкіе блестящіе тона для лессировки по зелени, для свѣтлыхъ бликовъ на травѣ, сквозящей листвѣ, драпировкѣ и т. п.

Съ кобальтомъ даетъ превосходную краску для дальнихъ луговъ.

АУРЕОЛИНЪ.

Эта блестящая, прозрачная, довольно прочная краска близко подходитъ къ желтизнѣ солнечнаго спектра. Составъ ея—экстрактъ гуммигута, а можетъ быть смѣсь изъ индѣйской желтой, гуммигута и желтаго лака. Она не особенно необходима, но все таки лучше ее имѣть, потому что всѣ, съ ней смѣшанные, тона отличаются необыкновеннымъ блескомъ и свѣжестью, особенно въ зелени передняго и средняго плановъ. Съ кобальтомъ она даетъ пріятные нѣжные тона для отдаленныхъ деревьевъ въ туманномъ воздухѣ или слабомъ свѣтѣ, но не годится для зелени далей по своей интенсивности. Съ кобальтомъ, madderbraun'омъ или розовымъ крапомъ получается красивый сѣрый, замѣчательно нѣжный, пригодный для далей тонъ, а съ примѣсью другой синей можетъ варьироваться безчисленное множество разъ. Смѣшанный съ бѣлилами и другими красками, ауреолинъ очень хорошъ въ ланшафтѣ. Очень хороши также смѣси съ ультрамариномъ (или индиго) и Ванъ-Дикъ коричневымъ (или жженой синей) для деревьевъ; смѣси съ окисью хрома, съ жженой умброй, съ зеленой П. Веронеза, съ madderbraun, съ розовымъ крапомъ, съ кобальтомъ и безъ него; также съ жженой блестящей охрой и кобальтомъ или индиго употребляются для тканей и драпировокъ.

Прочія многочисленныя желтыя краски не нужны; *желтый крапъ*—впадающая въ коричневый, медленно сохнущая, очень горячая, прозрачная, довольно прочная краска употребляется для лессировокъ. Смѣшанная съ виридіаномъ, даетъ для ландшафта тона, годные для глубокихъ зеленыхъ тѣней; *Робертъ-лакъ* № 4 и № 6. Первый—свѣтлый, послѣдній—темножелтый. Затѣмъ—цинкъ желтый (цинковый хромъ) еще недостаточно изслѣдованный. Онъ употребляется для листвы и травы всѣхъ оттѣнковъ. *Желтый марсъ* (желѣзный купоросъ съ известью)—теплая, переходящая въ оранжевый, охра.

Изъ малопрочныхъ красокъ назовемъ желтый мышьякъ (Yellow Orpiment)—довольно прочная и блестящаго тона краска, не соединяется со многими красками; съ свинцовыми бѣлилами

даетъ синечерные и черно-коричневые тона. Затѣмъ — минеральная желтая и желтые лаки, гуммигутъ и индѣйская желтая. Послѣдняя—превосходная краска для вечерняго освѣщенія, къ сожалѣнію не годится въ смѣси со свинцовыми бѣлилами, но употребляется для лессировокъ и для цвѣтовъ и плодовъ. Наконецъ, японская желтая и оттѣнки Stil de grain jaune и др. Вообще желтыя минеральныя краски непрочны, очень быстро темнѣютъ и чернѣютъ; лаки выцвѣтаютъ.

ОРАНЖЕВАЯ.

Какъ соединеніе краснаго съ желтымъ, оранжевая краска имѣетъ очень горячій тонъ, который, смотря по преобладанію въ ней того или другого свѣта, повышается или понижается. Болѣе темный ея оттѣнокъ переходитъ въ коричневый цвѣтъ. Синяя, какъ дополнительная краска, неблагопріятно дѣйствуетъ на оранжевую, что надо помнить при изображеніи вечерняго воздуха.

Въ средніе вѣка прочными оранжевыми тонами служили не очень блестящія, но долго сохраняющіяся смѣси изъ киновари съ охрой или сіеной.

ЖЖЕНАЯ СІЕНА (Burnt Siena).

Краснокоричневая жженая сіена—очень прозрачная, необходимая, прочная, хорошо сохнущая, глубокая краска, придаетъ пріятную теплоту всѣмъ смѣсямъ для растительности; смѣшанная съ бѣлилами, даетъ солнечные тона. Согрѣваетъ сѣрые тона и даетъ въ соединеніи съ темными лаками и крапными красками теплыя тѣни и удары для тѣла. Въ смѣси съ ультрамариномъ получаются многочисленные холодные и теплые сѣрые тона для внутренности зданій, задняго плана и прозрачныхъ тѣней; съ черной или нейтральтинтомъ—красивые коричневые тона для судовъ и лодокъ. Для архитектурной живописи жженая сіена неоцѣнима; съ розовымъ крапомъ и кобальтомъ или ультрамариномъ получаются различные тона для зданій, дорогъ и береговъ рѣкъ. Для очень горячихъ и глубокихъ мѣстъ и ударовъ густо наложенная жженая сіена находитъ богатое примѣненіе въ соединеніи съ крапомъ или

кримзонъ-лакомъ и ультрамариномъ или индиго. Для зелени ландшафта жженая сіена съ примѣсями незамѣнима никакой другой краской по своей прозрачности, сильному тону и пріятности въ работѣ. Она неоцѣнима для листвы всѣхъ родовъ съ ауреолиномъ и синей (индиго, ультрамаринъ, или кобальтъ). Для лессировокъ на переднемъ планѣ жженая сіена необходима, особенно для зелени, осенней листвы и дерна; кромѣ того на переднемъ планѣ, рѣже въ среднемъ и вездѣ, гдѣ хотятъ придать болѣе сильный и теплый тонъ. Такъ какъ она немного темнѣетъ, то нѣкоторые рекомендуютъ избѣгать по возможности смѣшивать ее съ плотнымя и свинцовыми красками. Эта краска превосходна для живописи животныхъ.

Прочія оранжевыя краски болѣе или менѣе не нужны. *Оранжевый кадмій* (сѣрный кадмій)—прочная, сильная краска, несравненной красоты и глубины тона, примѣняется вездѣ, гдѣ нуженъ блескъ: въ мертвой натурѣ, тканяхъ и т. п. *Королевская желто-оранжевая*—смѣсь съ бѣлилами. *Коричневая* или темная охра, темнаго красновато-коричневаго тона (Brown Ochre) приближается къ желтой,—быстро сохнетъ, прочная и иногда очень полезная въ ландшафтѣ; въ чистомъ видѣ или съ madderbraun хороша для песчанаго передняго плана; съ индѣйской желтой, какъ глубокій великолѣпный тонъ для осенней листвы. Эти же тона, также съ примѣсью розоваго крапа употребляются для красныхъ тканей. *Лакъ Робертъ* № 7, напоминающій по тону смѣсь кримзонъ-лака съ стиль-де-гренъ коричневымъ; *крапная краска* (ѣдкій крапъ) очень блестящаго, желтокоричневаго цвѣта, употребляется для лессировокъ на переднемъ планѣ, внутренности зданій, мертвой натуры. Тонъ ея безподобный и, густо наложенная, она хороша для послѣдняго удара. *Оранжевый марсъ*—прочная, густого тона и прозрачная краска даетъ блестящіе тона для вечерняго неба, освѣщенныхъ горъ и земли; она впадаетъ въ красный цвѣтъ; для зелени не годится.

Въ мертвой натурѣ и фигурахъ могутъ пригодиться *красный Сатурнъ* (сурикъ, Red Lead); затѣмъ Lacque de Smyrne или *Jaune Capusin* — смѣсь кадмія и киновари, прозрачная, но непрочная краповая краска.

КРАСНАЯ.

Красный цвѣтъ выступаетъ сильно впередъ; съ примѣсью желтаго (алый цвѣтъ) поднимаетъ тонъ, съ примѣсью синяго понижаетъ; съ небольшимъ количествомъ синяго переходитъ въ глубокій, великолѣпный малиновый цвѣтъ. Дальнѣйшее прибавленіе синяго даетъ цвѣта менѣе спокойные — пурпуровые, которые далѣе переходятъ въ фіолетовые. Какъ энергическая краска, красный цвѣтъ не измѣняется тотчасъ ни отъ желтаго, ни отъ синяго и долго преобладаетъ надъ ними.

Нельзя злоупотреблять эффектными контрастами краснаго въ зелени ландшафта, потому-что этимъ нарушается воздушность тоновъ. Искусственное освѣщеніе не имѣетъ никакого вліянія на красный. Отсюда его отличительное положеніе въ декоративной живописи, въ которой предпочитаются оттѣнки, впадающіе въ коричневый: помпеянская красная, индѣйская красная и др., а краски впадающія въ синій, какъ карминъ и пурпуръ, несмотря на великолѣпный тонъ, менѣе употребительны.

Съ древнихъ временъ окиси желѣза и киноварь извѣстны, какъ прочная краска. Въ средніе вѣка появляется красный крапъ, который въ картинахъ Фламандской школы остается до сихъ поръ въ своемъ первоначальномъ блестящемъ свѣжемъ видѣ. Изъ новѣйшихъ красныхъ красокъ нѣкоторые въ высшей степени непрочны.

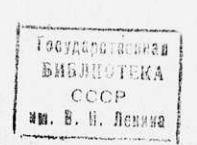
ЖЖЕНАЯ СВѢТЛАЯ ОХРА (Light Red). АНГЛІЙСКАЯ КРАСНАЯ.

Эта постоянная, хорошо сохнущая, различная по тону, въ зависимости отъ примѣси охры, краска бываетъ двухъ оттѣнковъ: свѣтлая и темная. Свѣтлая—англійская Light Red, которую мы и разсмотримъ. Смѣшанная съ бѣлилами, она всегда даетъ теплый красный тонъ, между тѣмъ какъ темная даетъ довольно тяжелый холодный тонъ, впадающій въ фіолетовый. Англійская красная употребляется для зданій, драпировокъ и животныхъ, въ чистомъ видѣ или смѣшанная съ бѣлилами, свѣтлой охрой или коричневой краской. Въ соединеніи съ кобальтомъ или ультрамариномъ даетъ очень красивые воздушные тона, которые годятся для нѣжныхъ туманныхъ эффектовъ и свѣтлыхъ облаковъ. Съ примѣсью розоваго крапа эти сѣрые тона приближаются къ пурпуровому и особенно годятся для далей и облаковъ; съ индиго сѣрый тонъ получаетъ зеленоватый оттѣнокъ. Отъ лессировки англійской красной по синему получается теплый зеленоватый тонъ; съ значительной примѣсью индиго получаются натуральные тона для дождевыхъ облаковъ. Всѣ эти тона годятся, какъ превосходные тѣневые для зданій, земли и др. Съ свѣтлой охрой и синимъ получаются эффектные тона для зелени далей и средняго плана, а съ сине-чернымъ и стиль-де-гренъ коричневымъ—для зелени передняго плана. Смѣсь съ индиго и желтой охрой даетъ хорошій сѣрозеленый тонъ для сосенъ, который можно мѣнять, смотря по преобладанію той или другой краски. Обширное примѣненіе имѣетъ англійская красная въ изображеніи тѣла и тѣней, какъ въ чистомъ видѣ, такъ и съ желтой. Легкая лессировка англійской по свѣтлымъ облакамъ и ихъ бликамъ выходитъ очень изящной.

Подобное назначеніе имѣютъ родственныя англійской краски: желѣзныя окиси, жженая, средняя и золотистая охра, венеціанская красная (пережженая желѣзная сѣрнокислая соль) и красная охра. Но свѣтлая англійская красная имѣетъ то преимущество передъ ними, что ея тонъ впадаетъ въ желтоватый. Тупѣе въ тонѣ употребляемая для тѣльныхъ тоновъ *неаполитанская красная*, къ которой примыкаютъ очень горячій Kaiserroth и краснокоричневая (темная красная охра); затѣмъ идутъ окиси желѣза, которыя, будучи смѣшаны съ бѣлилами и другими красками (лакъ, темная охра, кобальтъ и черная) даютъ сильные, яркіе тона для человѣческаго тѣла. *Caput mortuum*, впадающая въ фіолетовый—желѣзная краска тяжелаго малопригоднаго тона.

ИНДѢЙСКАЯ КРАСНАЯ (Indian Red).

Прочная, хорошо сохнущая, свѣтлаго и темнаго оттѣнковъ, легко кроющая краска, глубокая и сильная. Въ соединеніи съ синей, особенно индиго или кобальтомъ, она служитъ для сѣро-фіолетовыхъ тѣней дали, для горъ, тяжелыхъ дождевыхъ и грозовыхъ облаковъ; также для темныхъ облаковъ при за-



ходѣ солнца. Въ послѣднемъ случаѣ она достигаетъ большихъ эффектовъ. Съ нейтральтинтомъ получаются безчисленные тона для каменныхъ стѣнъ, почвы, красной матеріи и др. Во всѣхъ названныхъ случаяхъ индѣйская красная необходима; для другихъ она можетъ быть замѣнена съ пользой краснокоричневымъ крапомъ или madderblaun.

По тону и плотности къ индѣйской красной близко подходитъ *персидская красная* и *красный марсъ*. Обѣ—желѣзныя краски. Персидская красная впадаетъ въ коричневый, послѣдняя въ красный. Затѣмъ еще непрочный Ванъ-Дикъ красный различнаго состава, приближающійся къ краснокоричневому крапу, но болѣе глухого коричневаго цвѣта. Онъ также не нуженъ, какъ и красная помпеянская.

КИНОВАРЬ (Vermilion).

Киноварь очень прочная, въ чистомъ видѣ самая интенсивная красная краска, встрѣчается подъ различными названіями въ зависимости отъ оттѣнковъ, впадающихъ въ желтый, коричневый и фіолетовый. Изъ нихъ красно-фіолетовый безъ коричневатости (киноварь-карминъ) цѣнится больше всѣхъ. Особенно распространена, такъ называемая, *китайская киноварь*, свѣтлая или темная. Она кроетъ сильно, но темнѣетъ на свѣту. Въ чистомъ видѣ эта краска употребляется рѣдко—только въ драпировкахъ, но смѣшанная съ черной, коричневой, особенно съ жженой сіеной и другими красками даетъ прекрасные тона для кирпичей, судовыхъ частей, флаговъ и ржаваго желѣза. Съ крапомъ и жженой сіеной получаются неоцѣнимые тона для старыхъ зданій, судовъ и др. на среднемъ планѣ и даляхъ.

Великолѣпные эффекты даетъ киноварь въ соединеніи съ кадміемъ и розовымъ крапомъ для блестящаго захода солнца; въ смѣси съ синими, особенно съ кобальтомъ и охрой, даетъ прекрасные сѣрые тона для дали и облаковъ. Самый красивый сѣрый тонъ получается изъ кобальта съ легкой примѣсью киновари. Неоцѣнима киноварь въ смѣсяхъ для тоновъ тѣла женщинъ и дѣтей; съ бѣлилами она даетъ свѣжіе розовые тона и даже болѣе теплые, чѣмъ крапъ.

Слабая лессировка киноварью по слишкомъ холодному

воздуху, дали или водѣ, сообщаетъ оригинальную эффектную нѣжную теплоту. Примѣсь или лессировка крапными красками или карминъ-лакомъ поднимаютъ тонъ киновари въ тканяхъ и драпировкахъ. Смѣшанная съ ними же или съ индѣйской красной, киноварь даетъ тѣльные тона. Въ составъ китайской киновари нерѣдко входитъ сѣрный мышьякъ, почему ее не слѣдуетъ смѣшивать съ свинцовыми бѣлилами. Отъ времени киноварь принимаетъ коричневатый тонъ, отъ соединенія съ лакомъ выцвѣтаетъ. *Алая киноварь* (Scarlet vermilion)—прочная блестящая краска, но отъ смѣси съ металическими портится. *Оранжевая киноварь* употребляется для тканей, драпировокъ и тѣльныхъ тоновъ. Сурьмяная киноварь не употребительна.

РОЗОВЫЙ КРАПЪ (Rose madder, Garance rose).

Розовый крапъ—чрезвычайно прочная и необходимая красно-розовая краска. Прежде она замѣнялась непрочными кошенильными красками: флорентійскимъ, мюнхенскимъ, карминнымъ, скарлетъ, Цезарь, кримзонъ-лакомъ и др. Розовый же крапъ на тканяхъ у Фьезоле, Мемлинга и др. сохранилъ до сихъ поръ всю свою красоту.

Различные оттѣнки крапа: свѣтлый (Pink madder), розовый, темно-розовый и др. Къ нимъ примыкаютъ: горячій свѣтло-красный Bettkober, Krapplack и Steinersche Lack, прозрачный и не такой розовый. Розовый крапъ часто примѣняется для нѣжныхъ воздушныхъ тоновъ, воды и тѣни, обыкновенно въ смѣси съ кобальтомъ, желтой охрой или ауреолиномъ. Гдѣ нужна сила и глубина, тамъ крапъ замѣняется лакомъ, индѣйской красной и madderbraun. Смѣшанный съ неаполитанской желтой и бѣлилами, розовый крапъ употребляется для письма тѣла. (О лессировкахъ по зелени см. madderbraun). Въ случаяхъ, когда онъ оказывается слишкомъ свѣтлымъ, можно пользоваться среднимъ крапомъ № 5 или темнымъ № 6, похожимъ по тону на crimson lack. Очень употребителенъ флорентійскій лакъ.

Для начинающихъ достаточно розоваго крапа № 2. Вообще слѣдуетъ избѣгать крапнаго и прозрачныхъ лаковъ и держаться смѣсей болѣе сильныхъ.

МАДДЕРБРАУНЪ (Brun de Madère).

Маддербраунъ—прозрачный, хорошо сохнувшій и постоянный препаратъ крапа, глубокаго кроваво-краснаго тона, впадающаго въ коричневый. Очень употребителенъ въ ландшафтѣ и фигурахъ и очень пріятенъ въ работѣ; даетъ множество теплыхъ тѣневыхъ тоновъ и нѣжнѣйшихъ эффектовъ. Онъ особенно пригоденъ для сочно-голубыхъ тоновъ передняго плана и для всѣхъ густыхъ тѣней. Смѣшивая его съ кобальтомъ или ультрамариномъ и бѣлилами, получаемъ по желанію холодные или теплые, очень нѣжные тона для облаковъ, далей и тѣней. Тоны получаются болѣе густые, чѣмъ въ розовомъ крапѣ. Красивые тѣневые тона для зданій, лодокъ, почвы и т. д. получаются изъ смѣси съ умброй и кобальтомъ; съ желтой—изящные тона для осенней листвы. Лессировка маддербрауномъ примѣняется для ослабленія слишкомъ яркаго краснаго тона, особенно въ тканяхъ, и придаетъ изящную легкость зелени, что очень важно въ виду трудности передачи тоновъ зелени.

Лессировка съ Stil de grain brun сообщаетъ переднему плану много теплоты и свѣта.

ПУРПУРОВЫЙ КРАПЪ (Purple Madder).

Это изящная, густого тона, прозрачная, прочная краска не яркаго, впадающаго въ синій, тона. Она легко замѣняется смѣсью другихъ крапныхъ красокъ (madderbraun съ ультрамариномъ въ небольшомъ количествѣ).

Пурпуровый крапъ даетъ различные сѣрые тона для воздуха, далей, воды и передняго плана; сохнетъ быстро, легко смѣшивается съ другими красками; особенно хорошъ для ударовъ въ густыхъ тѣняхъ. Съ синимъ или чернымъ и желтымъ получаются красновато-сѣрые тѣневые тона для архитектурныхъ вещей и правдивые тона для старыхъ соломенныхъ крышъ. Какъ особенно изящный тѣневой тонъ, можно рекомендовать смѣсь съ индиго и сіеной; смѣсь съ жженой сіеной и Stil de grain brun даетъ превосходный прозрачный тонъ для внутренности зданій, темныхъ мѣстъ и предметовъ. (О лессировкахъ см. маддербраунъ).

Остальныя безчисленныя крапныя краски пригодны для мертвой натуры, особенно драпировокъ и тканей, вообще тамъ, гдѣ нуженъ густой красный тонъ. Всѣ онѣ отличаются великолѣпнымъ блестящимъ тономъ. Сюда относятся *краснокоричневый крапъ* (Roth brauner Krapp), стоящій между madderbraun и жженымъ карминомъ. *Рубенсъ крапъ* еще теплѣе и блестящѣе, но свѣтлѣе, сохнетъ медленно, накладывается съ копаловымъ лакомъ; полезенъ для фигуръ. *Жженый крапъ*, впадающій въ коричневый; темный крапъ, схожій съ Crimson Lack. Къ нимъ примыкаютъ *крапъ-карминъ* и madder carmine. Pink madder—чрезвычайнаго блеска, но непрочная краска, полезная для нѣжныхъ тѣльныхъ тоновъ, тканей, вечерняго неба. Въ смѣси съ бѣлилами великолѣпные оттѣнки краповъ, къ сожалѣнію, пропадаютъ. Съ коричневымъ Кеппе (kappah brown) и жженой умброй получаются темные тѣневые тона.

КАРМАЗИННЫЙ ЛАКЪ (Crimson Lake, Laque carminée).

Непрочная краска, особенно въ смѣшеніи съ свинцовыми бѣлилами, но темные тона подъ лакомъ держатся хорошо. Она полезна тамъ, гдѣ требуются сильные, густые тона и удары и смѣшанная съ прочными, густыми по тону красками, теряетъ свою непрочность. Ва свѣтлыхъ тонахъ ее безусловно слѣдуетъ избѣгать. Для теплыхъ густыхъ тоновъ примѣшивается въ большомъ количествѣ ультрамаринъ и Stil de grain brun. Съ жженой сіеной (съ ультрамариномъ или безъ него) получается горячая краска для рогатаго скота, тканей и драпировокъ. Crimson Lack переходитъ въ красно-вишневый цвѣтъ отъ примѣси кадмія; въ пурпуровый — отъ ультрамарина; въ алый—отъ киновари; въ мѣдно-красный—киновари съ небольшимъ количествомъ прусской голубой (Preusisch blau). *Пурпуровый лакъ* (Purple Lahe) примѣняется подобнымъ же образомъ; кроетъ слабо, потому подходитъ къ фіолетовому. *Индѣйскій лакъ* (Lac Lake) — сильная, блестящая краска, прочнѣе кошенильныхъ лаковъ. *Алый лакъ* (Scarlet Lake) и *пурпуровый* (Indian Purple). Послѣдній, подобно кармазинному, полезенъ въ густыхъ тонахъ. Относительно другихъ красныхъ красокъ замѣтимъ, что онѣ очень непрочны.

СИНЯЯ.

Синяя—спокойная, холодная, отступающая назадъ, краска. При яркомъ освѣщеніи она поднимается на тонѣ, но охлаждаетъ всѣ теплые тона. Производя на глазъ пріятное впечатлѣніе, придаетъ ландшафту поэтическій оттѣнокъ, но употреблять ее можно только въ свѣтлыхъ тонахъ, иначе портитъ впечатлѣніе. Съ желтой принимаетъ зеленый цвѣтъ, къ красной не такъ чувствительна. По слабости свѣта синяя краска есть преимущественно цвѣтъ далей. На ней главнымъ образомъ основывается образованіе формъ и воздушная перспектива. Въ противоположность теплымъ краскамъ, синяя очень чувствительна къ перемѣнѣ освѣщенія и при малѣйшемъ его ослабленіи переходитъ въ фіолетовый цвѣтъ, почему многіе эффекты или слабѣютъ или совсѣмъ теряются.

Что касается употреблявшихся прежде мѣдныхъ красокъ, онѣ всѣ со временемъ зеленѣютъ за исключеніемъ ультрамарина и кобальта.

УЛЬТРАМАРИНЪ. (Frenche blue, Outremer).

Ультрамаринъ раздѣляется на два препарата, одинаковыхъ по цвѣту и главнымъ качествамъ: настоящій, добываемый изъ лаписъ лазули, и искусственный, составленный по анализу настоящаго. Искусственный болѣе теплаго тона и употребляется почти исключительно. Настоящій—большая рѣдкость, онъ сохнетъ скорѣе, чрезвычайно проченъ, прозраченъ и блестящъ.

Самый дорогой сортъ—темно васильковый, отъ котораго идутъ пять оттѣнковъ, кончая ультрамариновой золой. Настоящій почти ниогда не употребляется по своей дороговизнѣ.

Въ ландшафтахъ требуются болѣе свѣтлые сорта, для чего рекомендуютъ смѣшивать темный сортъ съ бѣлилами, такъ какъ при этомъ получаются тона большаго блеска, чѣмъ въ ультрамариной золѣ. Употреблять для подмалевокъ настоящій ультраминъ было бы безразсудной расточительностью, почему его лучше употреблять для лессировокъ. Напр., воздухъ можно подмалевывать сѣросинимъ тономъ, составленнымъ изъ черной, берлинской лазури, бѣлилъ, небольшаго количества киновари

или крапнаго лака и пролессировать потомъ настоящимъ ультрамариномъ, что придаетъ воздуху и дали большую глубину и силу свѣта. Во всякомъ случаѣ вполнѣ достаточно искусственнаго препарата, извѣстнаго подъ именемъ ультрамарина. При выдѣлкѣ настоящаго получаются остатки, дающіе прочную синесѣрую краску различныхъ изящныхъ теплыхъ тоновъ, въ зависимости отъ степени выщелачиванія, такъ называемую *ультрамариновую золу*. Эта краска особенно необходима для воздуха и дали. Хороша она и для тѣней. Искусственный препаратъ (French blue) очень сильная, прочная краска, сохнетъ не скоро, бываетъ различнаго тона и глубины, смотря по фабрикаціи: свѣтлый, темный ультрамаринъ, постоянный синій. Нѣкоторые оттѣнки впадаютъ въ зеленый, другіе въ красный тонъ. Гдѣ кобальта не достаточно, тамъ его замѣняетъ ультрамаринъ своимъ густымъ тономъ въ небѣ и дали, на переднемъ планѣ и особенно въ листвѣ, архитектурѣ и тканяхъ. Съ красной ультрамаринъ даетъ нѣжный сѣрый тонъ для тѣней средняго плана и особенно для горныхъ породъ. Для растительности передняго и средняго плановъ ультрамаринъ не годится, потому что не можетъ дать сочной свѣжей зелени и замѣняется въ этомъ случаѣ прусской голубой.

КОБАЛЬТЪ.

Подъ именемъ кобальта разумѣются различные скоро сохнущіе и прочные препараты изъ кобальтовой кислоты. Они бываютъ различныхъ тоновъ и всѣ очень изящны. Кобальтъ бываетъ чисто синяго цвѣта, зеленоватаго и красноватаго. Самая цѣнная изъ нихъ — самая темная. Въ кобальтѣ нѣтъ необходимости, но онъ хорошъ для всякаго тона, содержащаго синюю краску.

О замѣнѣ ультрамариномъ уже сказано. Часто примѣняется кобальтъ въ смѣсяхъ для воздуха, воды, зелени и особенно дали, архитектуры и горныхъ породъ. Для лессировокъ слѣдуетъ употреблять его осторожно. Одинъ или съ бѣлилами для синевы воздуха кобальтъ по своей холодности не употребляется. Въ соединеніи съ желтой или красной кобальтъ даетъ превосходную лессировку. Чтобы согрѣть кобальтъ, лессируютъ крапомъ, англійской красной, жженой сіеной, зеленой землей

и т. д. Съ розовымъ крапомъ, съ желтой охрой или безъ нея, онъ даетъ изящные перлово-сѣрые тона; съ англійской красной—тѣневые тона для облаковъ. Лессировка этими смѣсями охлаждаетъ теплые тона.

Съ красной кобальтъ употребляется въ тѣльныхъ тонахъ; съ madderbraun—для полутѣней на лицѣ; съ охрой—для зеленоватыхъ тоновъ. Всѣ краски въ смѣси съ кобальтомъ сохнутъ очень скоро, даже коричневыя, особенно если прибавить бѣлилъ.

СИНЯЯ НЕБЕСНАЯ (Bleu cèleste, Coeruleum).

Очень прочная, хорошо сохнущая съ зеленоватымъ оттѣнкомъ краска. Она лучше подходитъ для неба, чѣмъ кобальтъ и ультрамаринъ. Ее можно смѣшивать съ обѣими этими красками. Съ желтымъ ультрамариномъ она даетъ яркую зелень для деревьевъ и листвы, годится и для драпировокъ. Хороша она также для лессировокъ по бѣлому. Изъ другихъ красокъ—синяя окись (Blau oxyd), гуще кобальта, съ зеленоватымъ оттѣнкомъ; *синезеленая окись* (Grünblau oxyd)—смѣсь изъ кобальта съ хромовой окисью, подходитъ по тону къ смѣси ультрамарина со Smaragdoxyd. Обѣ краски годны для воды, маринъ, тканей, драпировокъ; кроютъ хорошо. *Шмальтъ*—великолѣпная краска, впадающая въ фіолетовый тонъ, но кроетъ слабо и непріятна въ работѣ; годна для южнаго неба и драпировокъ; можетъ быть замѣнена ультрамариномъ съ кобальтомъ и розовымъ крапомъ.

Синій крапъ—мрачнаго, впадающаго въ сѣрый, тона. Licht blau блестящая, изящная синяя краска, пригодна для тканей. Türkichblau—близко подходитъ къ небесно-голубой.

ИНДИГО.

Хорошо сохнущая темная краска, но какъ масляная, уступаетъ берлинской лазури. Въ свѣтлыхъ тонахъ очень мягкая и спокойная, въ густыхъ она впадаетъ въ черный; вообще въ масляной живописи употребляется гораздо рѣже, чѣмъ въ акварели. Какъ сильную краску, ее надо очень осторожно прибавлять въ смѣсь съ другими. Индиго очень хорошо для сумерекъ и темныхъ облаковъ, особенно съ индѣйской красной. Съ желтой (сіеной, кадміемъ, ауреолиномъ) индиго даетъ ясные зеленые тона для передняго, средняго и задняго плановъ, но лучше его замѣнить берлинской лазурью съ небольшимъ количествомъ черной. Съ madderbraun индиго даетъ хорошіе тѣневые тона для архитектуры и передняго плана.

Индиго-карминъ (Sutensee Blue) густая и прочная съ металлическимъ блескомъ краска (сѣрнокислый кали) изящнаго, яркаго тона, употребляется въ лессировкахъ и очень эффектна въ морскихъ видахъ.

ПРУССКАЯ ГОЛУБАЯ (Preussichblau).

Хорошо сохнущая, густая, блестящая, впадающая отчасти въ зеленый цвѣтъ, краска. Смѣшанная съ желтой и черной, даетъ различные зеленые тона. По своему рѣжащему жесткому тону въ чистомъ видѣ не употребляется, но хорошо смѣшанная съ бѣлилами (только не съ ними одними, а еще съ черной, съ жженой свѣтлой охрой или лакомъ) она даетъ разнообразнѣйшіе, всюду примѣнимые тона. Прибавленная въ самомъ маломъ количествѣ въ краски для морской воды, сообщаетъ водѣ прозрачный струящійся видъ. Съ индѣйской красной или madderbraun получаются пригодные тона для средняго плана морскихъ видовъ. Для воздуха и зелени или сѣрыхъ тоновъ дали и средняго плана она не годится и хороша только для передняго плана. Надо избѣгать смѣсей съ неаполитанской желтой или кадміемъ.

Изъ остальныхъ желѣзистыхъ синеродныхъ красокъ упомянемъ: *парижскую синюю* всѣхъ оттѣнковъ отъ стальнаго до синяго кобальтоваго; *берлинскую лазурь* (Berliner blau, Bleu de Prusse), употребленіе которой подобно прусской голубой; *антверпенскую синюю, минеральную* и Neublau. Обѣ послѣднія приближаются къ кобальту. Парижская синяя хороша для лессировки, матерій и задняго плана. Менѣе прочны: Bergblau (verditer Blue, Cendre Bleu)—мѣдная углекислая соль, чувствительна къ сѣрнымъ парамъ. Сурьмяная синяя (Antimon blau) очень красива. Синія лаковыя краски никуда не годятся.

ЗЕЛЕНАЯ.

Зеленая краска можетъ быть составлена не только изъ желтой съ голубой, но также изъ желтой съ черной и представляетъ удивительное богатство разнообразнѣйшихъ тоновъ. Зелень растительности имѣетъ теплый тонъ и потому болѣе или менѣе заключаетъ въ себѣ примѣси другихъ тоновъ. Какъ свѣтлая чистая краска, зеленая видна издали, но уже на умѣренномъ разстояніи не особенно свѣтлые тона впадаютъ въ синій, синезеленый или, чаще, коричневый цвѣтъ. Безъ примѣси красной, сообщающей теплоту и нейтральность, зеленая не удовлетворительна; съ желтой даетъ кричащіе тона, а съ синей—разнообразные изящные тона. При освѣщеніи она впадаетъ въ желтый цвѣтъ.

Съ зеленой краской обращаться очень трудно, оттого яркій зеленый ландшафтъ (зелень луга и растительности, вдали и на среднемъ планѣ) дается далеко не всякому. Въ этой трудности лежитъ причина, почему прежніе пейзажисты писали всегда коричневато-зеленую или даже желто-коричневую зелень и почему такъ мало встрѣчается портретовъ въ зеленой драпировкѣ на зеленомъ фонѣ. Соединенія зеленой и синей съ сѣрой и бѣлилами встрѣчаются въ природѣ довольно часто, но передача ихъ на полотно рѣдко удается.

Изображеніе различныхъ тоновъ для растительности представляетъ для начинающаго чрезвычайныя трудности. Эти тонкости можно постичь только долгими упражненіями и серьезнымъ изученіемъ природы.

Готовыя купленныя зеленыя краски для растительности почти всегда непригодны и всѣ тона нужно составлять самому. Есть немного красокъ, тона которыхъ нельзя или очень трудно достичь смѣшиваніемъ и которыя въ нѣкоторыхъ случаяхъ находятъ примѣненіе въ смѣси съ другими.

Въ средніе вѣка знали только зеленую землю и мѣдныя краски. Новѣйшія зеленыя, кромѣ хромовой окиси, не прочны.

ХРОМОВАЯ ОКИСЬ (Green Oxyde of Chromium).

Хромовая окись—не смѣшивать съ зеленымъ хромомъ—прочная, хорошо кроющая, свѣтлая зеленая краска матоваго тона, сильная и эффектная.

Никакимъ смѣшиваніемъ ее нельзя получить. По своимъ достоинствамъ она заслуживаетъ болѣе широкаго распространенія, чѣмъ теперь. Особенно примѣнима она въ смѣсяхъ съ большимъ количествомъ бѣлилъ. Ея подкупающій, но холодный тонъ требуетъ осторожнаго обращенія, чтобы вмѣсто ожидаемаго эффекта не получить зеленаго пятна. Съ особеннымъ успѣхомъ примѣняется она въ холодныхъ тонахъ массы листьевъ и луговъ. Разнообразные веселые тона получаются отъ примѣси желтой, а въ соединеніи съ сіеной получается спокойная полупрозрачная зелень. Примѣсь желтаго ультрамарина даетъ превосходные зеленые солнечные тона, особенно для травы, луговъ и листвы; въ смѣси съ ультрамариномъ и Pinkblaun или съ индиго или немного желтой, также съ Pinkblaun и черно-синимъ даетъ тона для хвойнаго лѣса, особенно для сосенъ.

Лессировка по синему даетъ красивый зеленоватый тонъ. Пройдя немного черной по строевому лѣсу, стволамъ деревьевъ, скаламъ, дорогамъ и т. д. достигнемъ эффектовъ зеленой коры, покрытой мхомъ и лишаями.

ЗЕЛЕНАЯ П. ВЕРОНЕЗА (Emerald green, Vert Paul Véronese, Cendre verte).

Зеленая П. Веронеза представляетъ изъ себя мышьяковистую окись мѣди, рѣже гидратъ хромовой окиси. Это синеватая блестящая, довольно прочная, бросающаяся въ глаза краска свѣтлаго зеленаго тона. Она можетъ быть замѣнена хромомъ съ парижской синей. Но такой препаратъ менѣе проченъ.

Зеленая П. Веронеза имѣетъ то драгоцѣнное качество, что своей яркостью сильно ослабляетъ всѣ зеленые тона, почему ее употебляютъ въ ландшафтѣ для газоновъ, освѣщенныхъ солнцемъ или въ фигурахъ.

Въ чистомъ видѣ, кромѣ лессировки по водѣ, она употребляется съ большимъ эффектомъ для судовъ, лодокъ, флаговъ, для самыхъ свѣтлыхъ бликовъ на зеленыхъ тканяхъ и драпировкахъ, но по своей яркости, требуетъ осторожнаго обращенія.

Согрѣтая индѣйской желтой или въ соединеніи съ желтымъ ультрамариномъ, хороша для усиленія блеска частей

картины, освѣщенныхъ солнцемъ. Смѣшанная съ желтой, дѣлается глубже и употребляется для эффектовъ въ водѣ. Рекомендуютъ ее накладывать съ копаловымъ лакомъ.

PINKBRAUN (STIL DE GRAIN BRUN, BROWN PINK).

Англійскій стиль-де-гренъ коричневый (встрѣчается въ различныхъ болѣе свѣтлыхъ оттѣнкахъ) — теплая, густая коричневая краска, медленно сохнетъ, въ свѣтлыхъ тонахъ непрочна и впадаетъ въ лимонно-желтый цвѣтъ. Благодаря своему свѣжему, блестящему, полному и прозрачному тону, очень распространена въ смѣсяхъ для зелени передняго и средняго плановъ. Служитъ, какъ превосходная лессировочная краска, но въ свѣтлыхъ тонахъ требуетъ осторожности по своей непрочности. Въ темныхъ же тонахъ нечего опасаться никакихъ измѣненій.

Смѣшивая стиль-де-гренъ коричневый съ индиго или ультрамариномъ, съ Вандикомъ коричневымъ или безъ него, получаютъ густые тона для деревьевъ средняго плана, а съ кобальтомъ и розовымъ крапомъ или лакомъ — разнообразные тѣневые тона. Густо наложенный съ ультрамариномъ и синечерной, стиль-де-гренъ даетъ превосходные тона для хвойнаго лѣса, а съ Вандикомъ коричневымъ и синей даетъ многочисленные пасмурные тона для деревьевъ. Онъ очень полезенъ въ смѣси съ ауреолиномъ и ультрамариномъ, жженой сіеной и жженой умброй, а съ Вандикомъ коричневымъ и ауреолиномъ стиль-де-гренъ даетъ солнечную зелень. Прекрасная теплая зелень получается отъ соединенія съ индиго и жженой сіеной или гуммигутомъ. Стиль-де-гренъ, смѣшанный только съ жженой сіеной, даетъ сильные тона для осенней листвы.

Горячіе густые тона для ударовъ получаются съ madderbraun или лакомъ.

ЗЕЛЕНАЯ КИНОВАРЬ.

Эта краска составляется изъ берлинской лазури и желтаго хрома съ небольшимъ количествомъ индиго-кармина, бываетъ трехъ оттѣнковъ: темнаго, свѣтлаго и желтозеленаго,

сильно кроетъ, хорошо держится, но не очень надежна, потому что иногда сильно темнѣетъ. Въ ландшафтѣ она часто примѣняется, особенно для сочной зелени, хотя не необходима, потому что ея тона можно составить самому на палитрѣ. Чаще употребляется свѣтло-зеленая киноварь, потому что темная имѣетъ слишкомъ синій оттѣнокъ.

Можно рекомендовать *зеленую землю* (Terre verte)—кремнекислая закись желѣза — полупрозрачная, прочная, хорошо сохнущая краска; встрѣчается во многихъ некрасивыхъ желтозеленыхъ оттѣнкахъ, но не смотря на слабый тонъ, производитъ сильный эффектъ въ лессировкѣ; также употребляется для далей, а смѣшанная съ красной—для передняго и средняго плана и для подмалевокъ; имѣетъ свойство темнѣть. Съ сіеной даетъ изящные пасмурные тона. Зеленая земля не годится въ смѣсяхъ.

Какъ необыкновенно блестящую, употребляемую только въ нѣкоторыхъ случаяхъ: для шелковыхъ матерій, драгоцѣнныхъ камней, перьевъ птицъ, также для особенныхъ свѣтовыхъ эффектовъ, назовемъ Grünsqau (Vert de gris). Употребляется также для лессированія, но предварительно, назначенныя для лессировки мѣста, надо покрыть слоемъ плотной краски, лучше всего неаполитанской желтой (разбавленной малымъ количествомъ берлинской лазури). Имѣя въ виду холодный тонъ Vert de gris, слѣдуетъ придать этимъ мѣстамъ возможно болѣе свѣтлый и теплый, лучше всего желтый оттѣнокъ. Послѣ полнаго высыханія опять легко лессируютъ индѣйской желтой, смѣшанной съ масломъ, послѣ чего даютъ высохнуть, что лѣтомъ потребуютъ самое меньшее двѣ недѣли, а зимой гораздо больше.

Краску надо накладывать мягкой щетинной кистью такъ быстро, какъ только возможно и очень тонко, почти жидко, для чего прибавляютъ копайскій бальзамъ и мастиковый лакъ. При накладываніи быстро и ровно проводятъ кистью въ одномъ направленіи, а не взадъ и впередъ и безъ поправокъ. Если лессировка немножко вышла свѣта, то лѣтомъ черезъ 24 часа можно наложить вторую.

Употребленіе этой краски, которая превосходитъ блескомъ всѣ остальныя, требуетъ осторожности, обдуманности и величайшей чистоты.

Полезенъ *Виридіанъ*—Vert émeraude—препаратъ дома и мѣди—прозрачная очень прочная зеленая краска, густого живого, очень изящнаго тона; виридіанъ можно рекомендовать для лессировокъ по солнечной зелени, также для драпировокъ и тканей. Съ желтымъ виридіанъ даетъ блестящіе превосходные тона. Лессировра съ ауреолиномъ по бѣлому хороша для изображенія, просвѣчивающаго сквозь листву, свѣта.

Сюда можно причислить еще *зеленый кобальтъ* (окись цинка съ кислотой кобальта). Его темный оттѣнокъ густого своеобразнаго тона употребляется въ тканяхъ, драпировкахъ, орнаментахъ и мертвой натурѣ. *Permanentgrün* (зеленая постоянная), борнокислая мѣдь и окись хрома, приближается къ смѣси зеленой П. Воронеза съ кобальтомъ. *Kronberggrün* — смѣсь хромовой окиси съ желтой; *оливковая зеленая*—изъ черной и индѣйской желтой съ небольшимъ количествомъ индиго.

Прочія, чрезвычайно многочисленныя, зеленыя краски частью не нужны, частью неупотребительны.

Hookers grün—составная краска изъ прусской голубой съ гуммигутомъ—непрочна. *Зеленый хромъ* состоитъ изъ желтаго хрома и синей, похожъ на темный зеленый кобальтъ. *Парижская зеленая*, мышьяковская окись мѣди. *Швейнфуртская зелень*, *Королевская* и др. яркаго попугачьяго зеленаго цвѣта, напоминающія желтый ультрамаринъ съ зеленой П. Веронеза. *Малахитовая зеленая*—мѣдная углекислая соль—прочная краска, очень чувствительна къ сѣрному водороду. *Минеральная зеленая*, мышьяковокислая окись мѣди, прочна, но не переноситъ смѣсей. *Свѣтлозеленый лакъ*, въ чистомъ не смѣшанномъ видѣ употребляется для лессировокъ, а темнозеленый синѣетъ и никуда не годится. Зеленыя лаковыя краски вообще не прочны и ихъ надо избѣгать.

ФІОЛЕТОВАЯ И СѢРАЯ.

Хотя нѣтъ натуральнаго фіолетоваго краснаго вещества, тѣмъ не менѣе фіолетовая, какъ второстепенная краска, имѣетъ свое значеніе. Съ примѣсью небольшого количества желтой переходитъ въ сѣрую. Обѣ эти родственныя краски примѣняются въ ландшафтѣ для далей и воздуха въ разнообразныхъ оттѣнкахъ отъ самаго теплаго фіолетоваго до самаго холоднаго сѣраго. Особенно эффектна фіолетовая въ утреннемъ и вечернемъ воздухѣ, потому что контрастируетъ съ желтой и превосходно гармонируетъ съ оранжевой. Въ ландшафтѣ онъ требуетъ осторожнаго примѣненія, такъ какъ легко разстраиваетъ гармонію. При искусственномъ освѣщеніи она сильно понижаетъ тонъ и темнѣетъ.

Для составленія фіолетоваго цвѣта требуются по возможности чистая несмѣшанная красная и синяя, а сѣрый цвѣтъ можетъ быть составленъ изъ различныхъ красокъ, также изъ синей и красной, но одна изъ нихъ разбавляется желтой. Легче и вѣрнѣе составляется сѣрый цвѣтъ изъ смѣси черной съ бѣлилами, а цвѣтной сѣрый съ прибавленіемъ въ этой смѣси требуемой краски.

Готовыя фіолетовыя краски не годятся, потому что фіолетовый карминъ, фіолетовый крапъ и др. не нужны. Предпочтительно можно рекомендовать чисто фіолетовый, не особенно прочный, но пригодный для тканей, красный ультрамаринъ.

Блестящая фіолетовая краска составляется изъ ультрамарина или кобальта и одной изъ крапныхъ красокъ; матовая фіолетовая изъ ультрамарина и киновари, что извѣстно было уже въ средніе вѣка. Удивительно роскошна крапная лессировка по бѣлому грунту, которую, по высыханіи, лессируютъ ультрамариномъ.

Нейтральтинтъ—смѣшанная изъ черной, парижской синей и небольшого количества крапа тѣневая краска, измѣнчиваго нейтральнаго синяго или фіолетоваго тона. Съ желтымъ она даетъ спокойный зеленый тонъ для передняго и средняго плановъ.

Марсъ фіолетовый—пережженная окись желѣза. Похожъ на пурпуровый сѣрый, но содержитъ еще больше краснаго, очень непріятенъ въ работѣ.

КОРИЧНЕВАЯ.

Коричневая своими спокойными, очень теплыми, не рѣдко глубокими тонами принадлежитъ преимущественно переднему плану, но не должна преобладать въ ландшафтѣ, такъ какъ отнимаетъ отъ него воздушность. Коричневыя краски не со-

ставляютъ необходимости, такъ какъ коричневую можно составить изъ синей, красной и желтой самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ, смотря по количеству примѣси каждой изъ нихъ. При сильной примѣси синей, краска становится пасмурнѣе и переходитъ въ нейтральный сѣрый. Чѣмъ меньше примѣсь синяго, тѣмъ больше коричневый впадаетъ въ красный цвѣтъ, чѣмъ меньше желтаго — въ фіолетовый, чѣмъ меньше краснаго — въ зеленый.

Такъ какъ большая часть темныхъ коричневыхъ красокъ прозрачна, то для подмалевки коричневую смѣшиваютъ съ черной или свѣтлой охрой. Свѣтлый, легкій коричневый тонъ для почвы, архитектуры, тканей и тѣней можно получить изъ смѣси розоваго крапа съ кобальтомъ и свѣтлой охрой; коричневый густого тона для лессировокъ передняго плана — изъ берлинской лазури, темной охры и кримзонъ-лака. Еще болѣе густой коричневый тонъ составляется изъ берлинской лазури, индѣйской желтой и жженаго лака или жженаго кармина.

УМБРА (Raw umber).

Самая свѣтлая коричневая краска — умбра, т. е. темная, содержащая марганецъ, желѣзная охра. Сохнетъ быстро, слабо кроектъ, въ свѣтлыхъ тонахъ имѣетъ лимоннно-желтый оттѣнокъ. Изъ разныхъ оттѣнковъ замѣтимъ *итальянскую* зеленоватую умбру; отъ времени сильно темнѣетъ, почему ее можно употреблять только въ свѣтлыхъ оттѣнкахъ и то осторожно. Умброй часто пользуются въ соединеніи съ сѣрой, составленной изъ черной и бѣлилъ и вообще, когда нужно умѣрить слишкомъ яркіе тона. Умбра полезна, какъ подмалевка для поверхности спокойной воды и освѣщенныхъ частей горъ; какъ натуральная краска очень хороша для почвы. Съ кобальтомъ даетъ сѣроватый зеленый тонъ, который отъ примѣси желтой дѣлается свѣтлѣе и чище и употребляется для растительности; съ madderbraun и кобальтомъ получаются безчисленные теплые и холодные сѣрые тона, очень красивые и годные для тѣней всякаго рода.

ЖЖЕНАЯ УМБРА (Burnt Umber).

Жженая умбра отличается сильнымъ, густымъ, нѣсколько тусклымъ тономъ и, за исключеніемъ подмалевки далей, употребляется точно также, какъ сырая. Съ кобальтомъ даетъ нѣжные сѣрозеленоватые тона, которые въ соединеніи съ madderbraun'омъ хороши для передняго плана, дорогъ и камней; съ однимъ madderbraun или съ кримзонъ — лакомъ жженая умбра даетъ интенсивную свѣтящуюся тѣневую краску; съ ультрамариномъ и розовымъ крапомъ — натуральные тона для архитектуры, стѣнъ, скалъ и т. д. Съ гуммигутомъ и ультрамариномъ получается мрачный зеленый тонъ для темныхъ деревьевъ; съ индѣйской желтой или ауреолиномъ — блестящіе тона для осенней листвы, коричневаго бархата и густыхъ ударовъ темныхъ цвѣтовъ (Иванъ да Марья и др.); съ крапными красками служитъ для сгущенія тѣневыхъ тоновъ.

ВАНДИКЪ КОРИЧНЕВЫЙ (Vandike Brown, Van Dyk Braun).

Такъ называется горячая коричневая густая, почти прозрачная краска, которую очень любилъ Ванъ-Дикъ. Сохнетъ медленно, не особенно прочна и употребляется преимущественно на переднемъ планѣ; смѣшанная съ гуммигутомъ или стиль-де-гренъ коричневымъ, даетъ безчисленные теплые свѣтлые тона для листьевъ; съ стиль-де-гренъ коричневымъ и ультрамариномъ или индиго — эффектные пасмурные тона для темныхъ группъ деревьевъ. Съ зеленой землей получается нейтральный зеленый для средняго плана и очень эффектный тонъ для тѣни деревьевъ въ водѣ. Съ синимъ и розовымъ крапомъ Вандикъ даетъ неоцѣнимый сѣрый тонъ для архитектуры и передняго плана и нейтральный зеленый. Въ чистомъ видѣ Вандикъ служитъ для ударовъ и очень хорошъ для лессировокъ на коричневой подмалевкѣ. Полезно прибавлять къ нему кримзонъ-лакъ или стиль-де-гренъ коричневый, смотря по тому, какой тонъ желательно получить — красноватый или зеленоватый.

Къ Вандику близко подходятъ *Кассельская земля*, менѣе чистаго тона, и *Кельнская земля.* Обѣ очень медленно сохнутъ. Кассельская земля, большой глубины и прозрачности, съ бѣлилами даетъ болѣе холодные коричневые тона, чѣмъ Вандикъ. Съ небольшимъ количествомъ берлинской лазури и жженаго кармина получаютъ очень густой черный тонъ для черной матеріи. Кельнская земля гораздо менѣе прозрачна и

впадаетъ въ фіолетовую. И ту и другую легко составить смѣсью черной и свѣтлой или жженой охры. По своей прозрачности, силѣ и густотѣ къ Вандику примыкаетъ Kasselbraun, состоящая изъ марганцеваго торфа; хорошо сохнетъ. Потомъ *Іоркъ коричневый* и *Каледонская коричневая*—обѣ желѣзныя краски.

ЖЖЕНАЯ ЗЕЛЕНАЯ ЗЕМЛЯ.

Эта сочная, довольно медленно сохнущая, краска образуетъ переходъ отъ коричневой къ группѣ желтыхъ охръ, имѣетъ темнокоричневый, иногда красноватый или также зеленоватый тонъ. Краситъ сильно, но кроетъ все-таки слабо, очень пригодна для смѣси зеленой растительности. Служитъ также для лессировокъ и, благодаря теплотѣ и прозрачности, примѣняется для первой прокладки картины.

АСФАЛЬТЪ.

Асфальтъ, вѣрнѣе смола, нѣсколько тягучъ и обладаетъ очень теплымъ, красивымъ и чрезвычайно прозрачнымъ тономъ и такой удивительной дѣлимостью, что самыя тонкія лессировки остаются еще цвѣтными. Онъ годится преимущественно для коричневыхъ тоновъ передняго плана зимняго ландшафта, также для лессировокъ густыхъ тѣней, особенно въ композиціяхъ фигуръ, гдѣ можетъ дать могучіе эффекты. Также эффектно его примѣненіе для болотъ, лѣсныхъ ручьевъ и вообще на первомъ планѣ. Водѣ придаетъ онъ много прозрачности. Хорошо смѣшивается съ другими красками; пріятно смягчаетъ слишкомъ яркіе тона, не отнимая отъ нихъ ни теплоты, ни ясности; но асфальтъ слишкомъ темнѣетъ, поэтому имъ пользоваться надо очень осторожно. Сохнетъ очень медленно и, наложенный толстымъ слоемъ, трескается. Съ небольшимъ количествомъ бѣлилъ даетъ удивительный тѣневой тонъ, особенно для полутѣней. Особенно часто употреблялся асфальтъ Нидерландцами.

Асфальтовый препаратъ, составленный на мастикѣ, сушащемъ маслѣ и др. называется *битюмомъ*. Битюмъ сохнетъ трудно, по мнѣнію однихъ проченъ, по мнѣнію другихъ—

нѣтъ. Отъ времени сѣрѣетъ, потому примѣнять его надо очень осторожно и въ чистомъ видѣ. Къ асфальту примыкаетъ еще медленнѣе сохнущая *мумія*, изящнаго, теплаго, свѣтящагося желтаго тона. Многіе маринисты употребляютъ битюмъ вмѣстѣ съ муміей и въ смѣси съ другими для остова судовъ и т. д.

Есть множество коричневыхъ красокъ очень густого и свѣтящагося тона, которыя при случаѣ можно примѣнять съ большимъ эффектомъ. Къ густымъ крапнымъ краскамъ приближается *флорентинская* коричневая, ціанокислая окись мѣди, изящная, но не особенно прочная и трудно сохнущая краска, по тону походитъ на Вандикъ коричневый съ кримзонъ-лакомъ; затѣмъ *коричневая кость*, *коричневый крапъ*, *коричневый лакъ* и великолѣпная свѣтящаяся *римская коричневая*. Къ ней подходитъ *постоянная коричневая*, превосходный *марганецъ коричневый*, *Царская коричневая* и красивый, прочный красноватый *марсъ коричневый*.

Близко къ Вандику коричневому примыкаетъ лакъ Робертъ № 8, хотя и не обладаетъ такой глубиной. Остается еще упомянуть о *бистрѣ*, тяжеловатаго густого желтоватаго тона. Съ успѣхомъ замѣняется коричневымъ Вандикомъ съ умброй. Смѣшанный съ прусской голубой и гуммигутомъ, бистръ даетъ великолѣпный зеленый тонъ для морскихъ видовъ. *Прусская коричневая* (пережженая берлинская лазурь) прочная, красивая, прозрачная, не темнѣющая, хорошо сохнущая краска. Очень пригодна для лессировокъ и смѣсей, замѣняетъ асфальтъ или мумію.

ЧЕРНАЯ.

Черный цвѣтъ—прямая противоположность бѣлому, при освѣщеніи переходитъ въ сѣрый. Какъ положительная краска, черная употребляется рѣдко, въ самомъ ограниченномъ размѣрѣ; черные предметы обыкновенно передаются сгущенными тѣневыми тонами. Хотя черная примѣняется иногда съ эффектомъ въ изображеніи фигуръ, драпировокъ, звѣрей и людей, но въ ландшафтѣ она можетъ имѣть мѣсто только на первомъ планѣ; въ противномъ случаѣ пострадаетъ воздушная перспектива. Черная съ желтой производитъ очень изящное

впечатлѣніе, проясняетъ слишкомъ темную картину и поднимаетъ воздушность тоновъ. Черный и бѣлый цвѣта, помѣщенные рядомъ, даютъ сильнѣйшіе контрасты. Примѣсь черной вообще усиливаетъ всѣ краски. Больше всего употребительны: *черная слоновая кость, черная костяная* и *пробковая черная.* Черныя краски сохнутъ болѣе или менѣе медленно, особенно черная костяная; скорѣе всѣхъ прусская черная, единственная, которая не требуетъ прибавки сиккатива.

Въ черныхъ краскахъ красящимъ веществомъ является сажа. Всѣ онѣ отличаются другъ отъ друга только способомъ накладыванія, тономъ и интенсивностью. Въ продажѣ имѣются въ огромномъ количествѣ.

На черный цвѣтъ можно смотрѣть, какъ на очень темный синій, потому что послѣдній въ сгущенныхъ тонахъ, какъ въ индиго, граничитъ съ чернымъ. Разжиженная черная переходитъ въ сѣрую.

ЧЕРНАЯ СЛОНОВАЯ КОСТЬ (Svory Black, Elfenbeinschvarz).

Черная слоновая кость (изъ костяного угля) очень изящная черная краска, самая интенсивная и прозрачная, но слабо кроющая. Употребляемая для лессировки, она смягчаетъ яркіе тона и даже зеленый, который никакая другая лессировка не ослабляетъ такъ сильно. По желтому лессировать не слѣдуетъ, а лессировка по синему даетъ сѣроаспидный тонъ. Иногда для лессировки она смѣшивается съ коричневымъ Вандикомъ. Смѣшанная съ бѣлилами и умброй, даетъ многочисленные оттѣнки нейтральнаго сѣраго тона для тѣней и полутѣней бѣлыхъ предметовъ, съ ультрамариномъ — очень правдивые тона для темныхъ дождевыхъ и грозовыхъ облаковъ, а примѣсь къ этимъ тонамъ жженой свѣтлой охры придаетъ имъ грозный эффектъ. Хорошіе мягкіе сѣрые тона для облаковъ получаются съ розовымъ крапомъ или ультрамариномъ; съ желтой получается оливковый зеленый. Съ madder-braun или розовымъ крапомъ получаются неяркіе фіолетовые тона, а съ жженой свѣтлой охрой тона для колорита рогатаго скота, иногда еще примѣшиваютъ кримзонъ—лакъ. Подобныя же комбинаціи примѣнимы ко всѣмъ чернымъ краскамъ.

Въ Англіи съ особеннымъ пристрастіемъ пользуются прозрачной, слабо кроющей синечерной краской (Blauschwarz, древесный уголь), которая въ смѣси съ бѣлилами даетъ синеватые тона, отлично идущіе для тѣней и полутѣней тѣла; смѣшанные тона ея часто употребляются въ ландшафтѣ. Очень хорошъ для облаковъ сѣрый тонъ съ ультрамариномъ или кобальтомъ, съ крапомъ или безъ него; также годится и для скота.

Изящнаго тона, трудно сохнущая, *черная пробковая* (Korkschwarz) сильно впадающая въ синій, годится во всѣ смѣси для неяркихъ тоновъ, особенно для воздуха и дали, для прокладки человѣческаго тѣла, бѣлья. *Черная костяная* (Beinschvarz) также костяной уголь, густого теплаго краснокоричневаго тона, темнѣетъ, для лессировки не годится. Заслуживаетъ вниманія также *кофейная черная,* благодаря своему синевато-сѣрому тону, хороша для синеватыхъ подмалевокъ, легко смѣшивается со всѣми красками. Больше впадаетъ въ синесѣрый *бумажная черная* (Papierschwarz) изящнаго тона, съ бѣлилами или желтой употребляется въ ландшафтѣ и тѣльныхъ тонахъ. Болѣе синяя *виноградная черная* (Rebens schwarz), изящнаго тона, употребляется для воздуха, тканей, тѣла. *Персиковая черная* (Kernschwarz) приготовляется изъ персиковыхъ косточекъ, впадаетъ въ фіолетовый цвѣтъ.

Остается еще упомянуть о *прусской черной* (жженая берлинская лазурь) синеватаго интенсивнаго, бархатистаго тона, и о *Царской черной* (Kaiserschwarz), смѣшанной изъ парижской черной и черной слоновой кости, зеленоватаго тона; пригодна для лессировокъ.

ЯЩИКЪ ДЛЯ КРАСОКЪ.

Для сохраненія красокъ, кистей, маслъ, палитры и прочихъ принадлежностей живописи служитъ ящикъ для красокъ. Цѣлесообразнѣе всего для работы на чистомъ воздухѣ пріобрѣсти, такъ называемый, этюдный ящикъ *), снабженный соотвѣтствующими размѣщеніями для различныхъ принадлежностей и эскизной бумаги. Маленькіе ящики, содержащіе только краски и нѣсколько кистей, не годятся.

*) См. каталогъ Шенфельда.

Выборъ красокъ зависитъ отъ надобности въ каждомъ данномъ случаѣ, а также и отъ личнаго взгляда художника. Такъ, краски, которыя одними считаются необходимыми, другими очень рѣдко или совсѣмъ не употребляются.

Взявъ пустой красочный ящикъ, укладываютъ въ него краски и прочіе матеріалы, стараясь ограничиться возможно меньшимъ числомъ самыхъ прочныхъ красокъ. Старые мастера всегда особенно заботились о прочности, благодаря чему мы видимъ столько хорошо сохранившихся старыхъ картинъ. Въ многочисленности красокъ нѣтъ необходимости, потому что имѣя одну дюжину красокъ, можно достичь очень сложныхъ комбинацій. Примѣромъ служитъ Альма Тадема, пользующійся только слѣдующими красками: бѣлилами, блестящей охрой, умброй, неаполитанской желтой, кадміемъ, коричневой охрой, свѣтлой индѣйской красной, киноварью, оранжевой киноварью, жженой сіеной, кобальтомъ и окисью хрома.

Ниже указаны тѣ краски, которыхъ вполнѣ достаточно для всѣхъ цѣлей. Краски, необходимыя начинающему, напечататы жирнымъ шрифтомъ. По мѣрѣ надобности этотъ составъ красокъ можно дополнять:

Кремницкія бѣлила
Цинковыя бѣлила
Неаполитанская желтая
Ауреолинъ
Кадмій (темный)
Жженый карминъ
Кобальтъ
Coelinblau
Ультрамаринъ
Прусская голубая
Ультрамаринъ желтый
Блестящая охра
Золотистая охра
Марсъ желтый
Жженая свѣтлая охра
Коричневая охра
Свѣтлая англійская красная
Индѣйская красная
Киноварь
Сіена
Жженая сіена
Умбра
Жженая умбра
Розовый крапъ
Madderbraun
Пурпуровый крапъ
Флорентинскій лакъ
Берлинская лазурь
Робертъ лакъ № 7
Вандикъ коричневый
Флорентинская коричневая
Марганецъ коричневый
Прусская коричневая
Асфальтъ
Слоновая кость черная
Сине-черная

Окись хрома
Виридіанъ
Свѣтлозеленая киноварь
Темнокоричневая киноварь
Стиль-де-гренъ коричневый
Зеленая земля
Жженая зеленая земля

Бѣлила надо брать въ трубкѣ № 6; охру, киноварь и черную въ виду ихъ частаго употребленія въ трубкахъ № 4, а остальныя—въ трубкахъ № 2.

Чтобы наглядно выяснить степень высыханія красокъ, приводимъ нижеслѣдующій списокъ.

Очень быстро сохнутъ: кобальтъ, чистый и въ смѣсяхъ, шмальтъ, сырая и жженая умбра.

Быстро: кремницкія бѣлила (свинцовыя бѣлила), неаполитанская желтая, сырая и жженая темная охра, парижская синяя и ея составныя, Caput mortuum.

Хорошо: золотая и средняя охра, жженая охра, прусская коричневая и черная, кобальтъ зеленый, синяя и синезеленая окись, свѣтлая англійская красная.

Менѣе хорошо: жженая свѣтлая охра, венеціанская красная, неаполитанская, царская, индѣйская, персидская—красныя; красный марсъ, фіолетовая и оранжевая, синяя, бумажная и кофейная черная.

Медленно: всѣ охры, киноварь, сіена, кадмій, флорентинская и римская коричневая, Вандикъ красный, зеленая Веронеза, зеленая земля, ультрамаринъ.

Трудно: жженая сіена и зеленая земля, слоновая кость, персиковая и пробковая черная.

Очень трудно: цинковыя бѣлила, индѣйская желтая, всѣ крапныя краски и крапные лаки, асфальтъ, мумія, Вандикъ коричневый, Кельнская и Кассельская земля, черная костяная.

Краски, кисти и палитру необходимо содержать въ строгой чистотѣ. Изящный колоритъ и чистые тона можно получить только изъ свѣже-составленныхъ красокъ, а не изъ старыхъ тягучихъ остатковъ.

МАСЛА, СИККАТИВЫ, ЛАКИ.

Какъ связующее и сушащее средство, необходимое также для разжиженія красокъ, особенно при лессировкѣ, въ древ-

ности употреблялись различныя масла, лаки и прочіе препараты. Одни изъ нихъ несомнѣнно способствовали сохраненію картинъ (фламандская школа), другіе, и кажется большая часть, дѣйствовали разрушительно.

Въ наше время связующимъ средствомъ служатъ: *сушащія масла*, главнымъ образомъ, льняное, маковое, орѣховое, рѣже лавандуловое и терпентинное. Прежде въ большомъ распространеніи было Spiköl, но теперь не употребляется.

Сушащія масла затвердѣваютъ на воздухѣ въ тягучую прозрачную массу, связываютъ такимъ образомъ краски и въ то же время пропитывая ихъ, защищаютъ отъ вліянія воздуха.

Во всеобщемъ употребленіи льняное масло, особенно при накладываніи плотныхъ красокъ. Оно должно быть жидкимъ, прозрачнымъ, блѣдно-желтаго цвѣта; въ теплѣ должно сохнуть въ одинъ день. Маковое и орѣховое масла сохнутъ медленнѣе особенно маковое, почему оно зимой не употребляется, но за то скорѣй становится тягучимъ, легче сгущается и лучше связываетъ краски, чѣмъ льняное. Поэтому оно чаще употребляется для разжиженія свѣтлыхъ нѣжныхъ красокъ, напр., крапныхъ. Орѣховое масло употребляется рѣже, исключая Англіи, гдѣ предпочитается маковому (прокипяченое въ водѣ около часа даетъ превосходное безвредное сушащее масло).

Летучія масла не обладаютъ связующей силой и въ этомъ отношеніи почти не отличаются отъ воды. Лавандуловое масло примѣняется тамъ, гдѣ нужно быстрое разжиженіе.

Терпентинное масло употребляется въ соединеніи съ асфальтомъ и не рѣдко служитъ полезнымъ добавленіемъ къ льному маслу, такъ какъ послѣднее иногда вредитъ чистотѣ краски въ блестящихъ свѣтлыхъ тонахъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ терпетинное масло производитъ вредное дѣйствіе на краски, напр., если его смѣшивать съ свинцовыми бѣлилами и розовымъ крапомъ, то уже на слѣдующій день или даже черезъ нѣсколько часовъ краска совершенно измѣняется. Кромѣ того терпентинъ способствуетъ возникновенію трещинъ, что нерѣдко замѣчается на свѣже-написанныхъ картинахъ.

Летучія масла вслѣдствіе ихъ чрезвычайной водянистости иногда могутъ быть полезны, разжижая плотныя масла и лаки. Мы не совѣтуемъ прибѣгать къ этому средству, потому что

разжиженныя такимъ образомъ масла текутъ, мазки теряютъ опредѣленность и рѣзкость, а вся работа — характерность и увѣренность. Не слѣдуетъ употреблять и Spiköl, хотя нѣкоторые старые художники до сихъ поръ пользуются имъ для ретушей. Это масло такъ быстро испаряется, что едва хватаетъ времени кончить работу; притомъ оно темнѣетъ. Хорошо составленныя краски рѣдко требуютъ разбавки. Если же краска слишкомъ плотна и является необходимость въ примѣси масла, то его надо прибавлять только въ безусловно необходимомъ количествѣ, потому что отъ излишняго употребленія масла краска трескается, темнѣетъ и теряетъ блескъ. Мы совѣтуемъ писать по возможности чистыми красками такъ, какъ онѣ находятся въ трубочкѣ, и только въ крайности прибѣгать къ маслу. Когда это необходимо, напр., при лессировкѣ, то берутъ блѣдное маковое и орѣховое масло. Другіе рекомендуютъ копайскій бальзамъ, иногда разжиженный лавандуловымъ масломъ.

Янтарный или копаловый лакъ. Послѣднее средство хорошо, когда требуется скорое высыханіе, также для накладыванія волосяной кистью сучковъ, тростника, травы на переднемъ планѣ. Смѣсь изъ янтарнаго и копаловаго лака усиливаетъ блескъ темныхъ красокъ и предохраняетъ ихъ отъ безчисленныхъ маленькихъ трещинъ, что всегда замѣчается на темныхъ мѣстахъ картины. Притомъ такая смѣсь не темнѣетъ. Всѣ сушащія средства, за рѣдкими исключеніями, способствуютъ потемнѣнію и порчѣ красокъ.

Въ вопросѣ о томъ, какое изъ нихъ лучше, художники расходятся. Одни примѣняютъ только масла, другіе — только сиккативы (смѣсь изъ равныхъ частей сушащаго масла и мастиковаго лака), третьи—копалъ съ терпентиннымъ масломъ, четвертые — свои собственные препараты.

Самое старинное сушащее масло (huile grasse) составляется изъ вареннаго льняного масла съ зильберглеттомъ, бѣлилами и прочими примѣсями. Оно бываетъ темное и свѣтлое. Послѣднее слабѣе. И то и другое надо сохранять въ хорошо закупоренныхъ бутылкахъ, иначе масло легко становится вязкимъ. Обыкновенно масло прибавляется въ размѣрѣ одной шестой или восьмой части всего количества краски, но не больше, иначе краска потемнѣетъ и высохнетъ только на поверхности,

а нижніе слои долгое время остаются сырыми. Сушащее масло употребляется только на болѣе темныхъ мѣстахъ и предметахъ, но никогда въ воздухѣ или даляхъ; тамъ достаточно примѣси бѣлилъ.

Зимою масла можно брать больше, особенно для асфальта, который при лессировкѣ требуетъ чистаго сушащаго масла. Лессировки вообще требуютъ больше масла. Къ свѣтлымъ краскамъ или смѣшаннымъ съ бѣлилами, или къ неаполитанской желтой и ко всѣмъ свѣжимъ блестящимъ тонамъ никогда нельзя примѣшивать масла, чтобы не пострадала ихъ чистота. Также надо слѣдить, что бы масло на палитрѣ не соприкасалось съ красками, потому что черезъ нѣсколько часовъ эти краски никуда ужъ не будутъ годиться. Практика сама укажетъ истинную мѣру масла. Во всякомъ случаѣ лучше взять его меньше, чѣмъ больше того, сколько нужно. Во время работы маковое и сушащее масло находятся въ чашечкахъ, прикрѣпленныхъ къ краю палитры или прилѣпленныхъ къ ней воскомъ.

Въ послѣднее время въ большомъ ходу у художниковъ *сиккативы*— густоватая жидкость, составленная изъ сушащаго масла съ копаловымъ или мастиковымъ лакомъ, очень пріятная въ работѣ, особенно при лессировкахъ, но требуетъ такой же осторожности, какъ сушащее масло. Обыкновенный сиккативъ (megilp) — очень жидкій, прозрачный, болѣе или менѣе желтоватаго тона препаратъ, состоящій изъ равныхъ частей сушащаго масла и мастиковаго лака, продается въ трубочкахъ и мы особенно рекомендуемъ его начинающему. Еще лучше смѣсь изъ 1 части воды, насыщенной растворомъ свинцоваго сахара, съ 2 частями льняного или маковаго масла. Непрерывно и сильно взбалтывая эту смѣсь, прибавляютъ къ ней 2 части мастиковаго лака. Эта эмульсія, похожая на смѣтану, по высыханіи дѣлается прозрачной.

Въ новѣйшее время многіе вооружены противъ мастиковаго раствора, считая его главнымъ виновникомъ порчи столькихъ картинъ послѣдняго столѣтія.

Употребляютъ также *сиккативъ де Куртрей* (Siccatif Curtray) и *сиккативъ Гарлемъ* (Siccatif Haarlem). Первый состоитъ изъ раствора терпентиннаго масла съ марганцемъ, глеттомъ, сурикомъ и вареным сушащимъ масломъ; употребляется для подмалевки и перекрашиванія; второй состоитъ изъ сушащаго масла и копайскаго бальзама, очень распространенъ, служитъ также для послѣдняго прописыванія картины. Затѣмъ *сиккативъ Маккартъ*, очень жидкій препаратъ, содержащій въ себѣ линеолинъ и бензинъ.

Эти средства также требуютъ осторожности въ примѣненіи, особенно сиккативъ Куртрей. Сиккативъ Гарлемъ менѣе опасенъ. Фабрикатъ Дуроціера въ Парижѣ извѣстенъ, какъ самый лучшій по своей безвредности.

Новое средство Krohsche Siccatif очень пріятенъ въ работѣ и можетъ служить для предварительной лакировки готовыхъ картинъ.

Остается еще упомянуть о Japan gold size, героическомъ средствѣ для темныхъ красокъ и подмалевокъ. Roberson's Medium такого же состава, но менѣе энергичное средство. Можемъ рекомендовать еще одну смѣсь, какъ невредное и вѣрное средство: 2 части лака на льняномъ или маковомъ маслѣ и 1 часть копайскаго бальзама или 4 части послѣдняго на 1 часть первыхъ съ небольшой примѣсью терпентиннаго масла. Эти смѣси сохраняютъ свѣжесть красокъ и не отслаиваются. Можно также рекомендовать копалъ на льняномъ маслѣ съ терпентиннымъ масломъ и небольшимъ количествомъ сиккатива.

Если погода теплая, то начинающему достаточно для скорѣйшаго высыханія плотныхъ красокъ прибавить немного льняного или орѣховаго масла; въ прозрачныя краски и при лессировкахъ лучше прибавлять копаловаго или янтарнаго лака, или того и другаго съ небольшой примѣсью льняного масла. Такой способъ считается самымъ лучшимъ. При употребленіи этихъ средствъ начинающему, конечно, представятся нѣкоторыя трудности, но уже послѣ первыхъ опытовъ онѣ исчезаютъ. Смѣшанные по вѣсу въ равныхъ частяхъ, копаловый лакъ, льняное или маковое масло и терпентинъ даютъ препаратъ годный для всѣхъ случаевъ. Для красокъ, особенно медленно сохнущихъ, можно прибавлять немного толченаго свинцоваго сахара. Такое же дѣйствіе производитъ копалъ на льняномъ маслѣ съ терпентиннымъ масломъ.

Не совѣтуемъ начинающимъ пользоваться копаловымъ ла-

комъ, потому что онъ скоро сохнетъ, дѣлается тягучимъ и его примѣненіе требуетъ большой технической опытности.

Препараты для ретушей. Изъ нихъ первое мѣсто занимаетъ копайскій бальзамъ, отъ котораго краски не трескаются и не темнѣютъ; затѣмъ бѣленое и маковое масло. Къ первому примыкаетъ еще мало извѣстный, слабо сохнущій, но превосходный препаратъ *восковой медіумъ* (Wachsmedium). Далѣе: *дамаровый*, немного блѣдный, *лакъ для ретушей Лукануса*; *Французскій лакъ для ретушей № 3 братьевъ Зоне* *) (Sohnée Frères) въ Парижѣ и *сиккативъ Маккарта* (линолеинъ). Всѣ эти средства служатъ для переписыванія и исправленія отдѣльныхъ мѣстъ готовыхъ картинъ. Обыкновенныя масла для этой цѣли не годятся, такъ какъ переправленныя мѣста будутъ казаться пятнами. Въ тѣхъ случаяхъ, когда не хотятъ оставлять надолго подмалевку и желательно приступить къ работѣ скорѣй, всю картину покрываютъ ретушнымъ лакомъ.

При употребленіи лаковъ надо быть осторожнымъ, но въ мертвой натурѣ съ ними можно обращаться смѣлѣе. Для этой цѣли рекомендуется мазь изъ одной части копала и 2 частей воска. Достаточно слегка покрыть картину этой мазью, чтобы не бояться ни трещинъ, ни вредныхъ атмосферическихъ вліяній. Примѣсь терпентиннаго масла способствуетъ скорѣйшему высыханію.

Если хотятъ на готовой высохшей картинѣ переписать какое-нибудь мѣсто, то его ретушируютъ, для чего указательнымъ пальцемъ протираютъ это мѣсто бѣленымъ маковымъ масломъ и высушиваютъ шелковой бумагой, чтобы удалить лишнее масло. (Сушащее масло можно употреблять только на очень темныхъ мѣстахъ, тѣняхъ и темныхъ тканяхъ). На приготовленномъ такимъ образомъ мѣстѣ можно писать, какъ по свѣжимъ краскамъ; необходимо только, чтобы краска по краямъ слегка растекалась во избѣжаніе сухихъ краевъ. Ретушевка должна быть начата и сейчасъ же окончена, потому что бѣленое масло быстро сгущается.

---

*) Приготовляется по слѣдующему рецепту: распускаютъ на солнцѣ въ 1 литрѣ виннаго спирта — сандарака 90 граммъ, копайскаго бальзама 10, мастики 30, терпентиннаго масла 30, венеціанскаго терпентина 200 гр. Всю эту массу взбалтываютъ и потомъ оставляютъ въ покоѣ, пока не настоится верхній прозрачный слой, который и сливается.

Такимъ же образомъ поступаютъ и съ копайскимъ бальзамомъ въ лессировкахъ и переписываніи картины. Достаточно, чтобы протертыя имъ мѣста не были сухи. Такъ какъ бальзамъ сохнетъ медленно, то для трудно сохнущихъ красокъ необходимы сушащія средства.

Въ прежнія времена копайскій бальзамъ составлялъ главную часть, такъ называемыхъ, Malbutter, которыя прибавлялись къ краскамъ для приданія имъ особеннаго блеска и для подмалевокъ. По одному изъ рецептовъ составъ изготовлялся такимъ образомъ: растапливали 1 часть воска вмѣстѣ съ 3 и 5 частями бальзама; этотъ препаратъ долженъ былъ сообщать всѣмъ, а особенно прозрачнымъ краскамъ мягкую эмальированность. По другому рецепту, въ растворъ 1 части воска въ 5 частяхъ скипидара прибавляли 14 частей бальзама.

Ретушный лакъ Лукануса употребляютъ указаннымъ выше способомъ, но его еще больше надо разгонять по краямъ ретушируемаго мѣста. Тоже самое относится и ко всѣмъ остальнымъ средствамъ.

Особеннаго вниманія заслуживаетъ лакъ Зоне. Что пишется на этомъ лакѣ, то не темнѣетъ. Имъ покрываютъ очень тонко, очень мягкой кистью и тѣмъ легче, чѣмъ свѣжее живопись, иначе краски могутъ легко стереться. Пузырьки, которые образуются при покрытіи лакомъ, надо уничтожать легкимъ прикосновеніемъ кисти. Такъ какъ лакъ сохнетъ моментально, то одно мѣсто нельзя покрывать нѣсколько разъ, потому совѣтуютъ покрывать картину маленькими частями. Писать на немъ можно только на слѣдующій день: хотя лакъ черезъ нѣсколько часовъ кажется высохшимъ, но легко можетъ быть поцарапанъ твердой щетинной кистью, отчего остаются темныя черточки.

Если покрываютъ только отдѣльныя мѣста, то нельзя писать на непокрытыхъ лакомъ частяхъ, если они не абсолютно сухи, иначе наложенные тона высыхаютъ различно. Если хотятъ поднять блескъ уже написанной картины, то проходятъ ее лакомъ, смѣшаннымъ пополамъ со спиртомъ. Кисти, служащія для покрыванія французскимъ лакомъ, моютъ спиртомъ; если же онѣ еще свѣжи, то водой съ мыломъ. Такъ какъ этотъ лакъ образуетъ непроницаемый слой между кра-

скамп и препятствуетъ ихъ внутреннему соединенію, то при свертываніи написаннаго холста, краски иногда отламываются и трекаются. Для ретушей, лессировокъ и разжиженія красокъ при лессировкахъ можемъ рекомендовать слѣдующій составъ: на легкомъ огнѣ распускаютъ 75 граммъ мастики и около 3 горошинъ крупнаго венеціанскаго терпентина и мѣшаютъ ихъ до тѣхъ поръ, пока вся смѣсь совершенно не перемѣшается. При трудно сохнущихъ краскахъ и при покрываніи написанныхъ мѣстъ прибавляютъ одну каплю сиккатива.

Сюда причисляютъ также и лаки, предназначающіеся собственно только для оконченныхъ картинъ. Изъ нихъ заслуживаютъ вниманія: названный нами французскій лакъ, копаловый и мастиковый — плотный растворъ мастики въ терпентинномъ маслѣ. Послѣдній можно разбавить скипидаромъ. Французскимъ лакомъ покрываютъ картину первый разъ; спустя годъ или, еще лучше, два ее покрываютъ однимъ изъ двухъ другихъ, какъ болѣе прочныхъ.

Тусклыя, какъ бы покрытыя инеемъ мѣста, появляющіяся особенно на темныхъ краскахъ (при французск. лакѣ) происходятъ отъ сырости и рѣзкой перемѣны температуры. Они легко исчезаютъ, если ихъ медленно и легко обтереть мягкимъ шелковымъ платкомъ.

Копаловый лакъ менѣе употребителенъ, потому что даетъ трещины и снимается съ большимъ трудомъ; старый же мастиковый лакъ легко стереть, не рискуя испортить картину.

Какъ лакъ, употреляется также сиккативъ Гарлемъ, разжиженный терпентиннымъ масломъ. Покрываніе лакомъ защищаетъ картину отъ грязи, а краски отъ порчи и, кромѣ того, выставляетъ ихъ въ полномъ блескѣ, для чего достаточно очень тонкаго слоя. Легкій желтоватый оттѣнокъ, который сообщаетъ лакъ нѣкоторымъ краскамъ, очень быстро исчезаетъ отъ дѣйствія свѣта. Совсѣмъ особенно лакъ дѣйствуетъ на ультрамаринъ — онъ сгущаетъ его тонъ.

Картина, предназначенная для лакированія, должна быть совершенно суха, иначе краски пожелтѣютъ, потрескаются и картина погибнетъ. Трещины часто нельзя исправить.

Дыханіе очень хорошее средство для испытанія сухости красокъ. Если дыханіе не оставляетъ никакого слѣда, то

краски не высохли. Вообще лѣтомъ масляныя картины сохнутъ гораздо скорѣй, около 2 недѣль, а зимой требуется на это нѣсколько мѣсяцевъ. Если же трудно сохнущія краски употреблены въ чистомъ видѣ или при лессировкахъ, то для полнаго высыханія ихъ нужно очень долгое время. Передъ лакировкой картину и лакъ надо держать въ теплой сухой комнатѣ; старательно обмыть картину губкой съ чистой водой, при чемъ тереть губкой надо очень осторожно, чтобы не повредить лессировокъ и нѣжныхъ ретушей; еще лучше подержать картину подъ краномъ. Когда картина хорошо вымыта, то вытираютъ ее выжатой губкой и оставляютъ просохнуть на воздухѣ или въ теплой комнатѣ. Лакированіе зимой должно происходить въ жарко истопленной комнатѣ и всегда чистой широкой барсуковой кистью. Для этой цѣли наливаютъ нужное количество лака въ чашку или на блюдце и кладутъ картину на столъ въ горизонтальномъ и никакъ не въ наклонномъ положеніи. Обмакнувъ кисть до середины волосковъ, обтираютъ ее съ обѣихъ сторонъ и потомъ проводятъ полосы слабымъ равномѣрнымъ нажимомъ сверху внизъ; внизу отнимаютъ кисть, а не проводятъ обратно, и затѣмъ снова, какъ указано проводятъ полосы, одну возлѣ другой, до конца. Потомъ проводятъ уже пустой кистью и гораздо скорѣе, потому что лакъ уже не такъ жидокъ. На этотъ разъ кисть ведутъ опять, начиная сверху, но въ ширину — слѣва направо и справа налѣво, чтобы сравнять всѣ неровности. Такъ какъ лакъ остается жидкимъ очень недолгое время, то перерыва въ работѣ быть не можетъ, но и очень спѣшить не надо, чтобы лакъ не пѣнился. Оставивъ картину спокойно лежать нѣсколько часовъ, пока лакъ нѣсколько окрѣпнетъ, потомъ ее вывѣшиваютъ до окончательнаго высыханія у открытаго окна на 3 или 5 дней, чтобы воздухъ ускорилъ высыханіе. Волосы и прочія загрязненія, попавшія во время лакированія, должны быть старательно удалены прежде чѣмъ выставить сушить. Начинающіе обыкновенно не скупятся на лаки, но мы совѣтуемъ этого избѣгать, иначе картины будутъ выглядѣть полированными. Практика укажетъ истинную мѣру. Маленькія картины покрывать лакомъ довольно легко, но по мѣрѣ увеличенія размѣровъ картины выростаетъ и трудность, почему первые опыты нельзя производить на большихъ кар-

тинахъ. Кромѣ того надо чаще смотрѣть сбоку, не осталось-ли непокрытыхъ мѣстъ. Больше двухъ разъ нельзя покрывать одно и тоже мѣсто. Если окажется, что какое нибудь мѣсто пропущено, то черезъ нѣсколько дней покрываютъ его очень тонкимъ слоемъ лака. Кисть, служившую для лакированія, хорошенько обтираютъ и оставляютъ спокойно сохнуть. Передъ новымъ лакированіемъ ее кладутъ на часъ въ скипидаръ, отъ котораго лакъ растворяется, и кисть опять становится гибкой, какъ прежде.

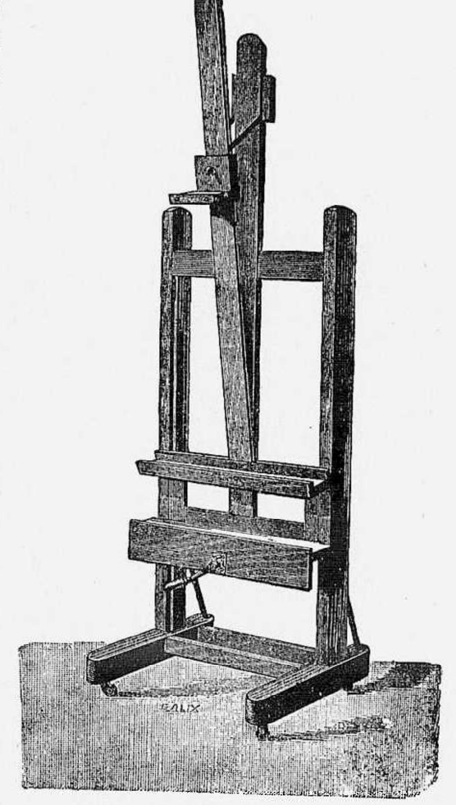
Относительно лакированія существуютъ различныя мнѣнія. Муклей совѣтуетъ вскорѣ по окончаніи картины слегка натереть ее льнянымъ масломъ съ копаловымъ лакомъ, а спустя три года покрыть мастиковымъ лакомъ, предварительно обмывъ картину водой. Если картипа сохраняетъ матовый видъ, то ее надо еще разъ протереть нѣжной замжей и немного льнянымъ масломъ, послѣ чего она многіе годы не будетъ нуждаться въ лакированіи. По другому способу, картина черезъ годъ послѣ окончанія должна быть легко покрыта копаловымъ лакомъ и черезъ 8 дней мастиковымъ лакомъ; при такомъ способѣ копалъ не трескается. Если позже мастика пожелтѣетъ или загрязнится, то безъ всякаго вреда для картины можно протереть ее виннымъ спиртомъ. Картины, которыя потускнѣли отъ прикосновенія пальцевъ, или отъ сильнаго вытиранія, проходятъ быстро и легко, чтобы не растворился лакъ, кистью съ терпетиннымъ масломъ, или крѣпкимъ виннымъ спиртомъ, отчего возвращается прежній блескъ и прозрачность.

Еще разъ совѣтуемъ возможно меньше употреблять всѣ эти средства, даже хорошо зарекомендованныя. Начинающій долженъ помнить постоянно, что почти отъ всѣхъ ихъ, кромѣ терпентина, краски желтѣютъ, картина темнѣетъ и затѣмъ чернѣетъ.

Мольбертъ и Муштабель.

Назначеніе мольберта—служитъ удобной поддержкой картины во время работы въ болѣе или менѣе вертикальномъ положеніи. Горизонтальное положеніе картины, какъ въ акварели, считается неудобнымъ, потому что масляныя краски

высыхаютъ медленно и картина подвергается опасности загрязненія. Кромѣ того, вертикальное положеніе даетъ возможность судить сразу объ эффектѣ картины. Главное требованіе, предъявляемое къ мольберту—устойчивость. Старинные примитивные мольберты, опускающіеся или подымающіеся посредствомъ втулокъ, непрактичны и мало употребительны, но очень хороши дубовые мольберты, снабженные винтами, пружинами и зубчатыми нарѣзами. Эти мольберты допускаютъ быстрое и удобное подниманіе картины съ придаваніемъ требуемаго наклона (1,60 м. вышины и 0,70 метровъ ширины).

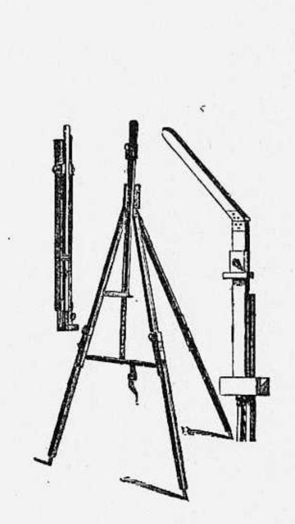


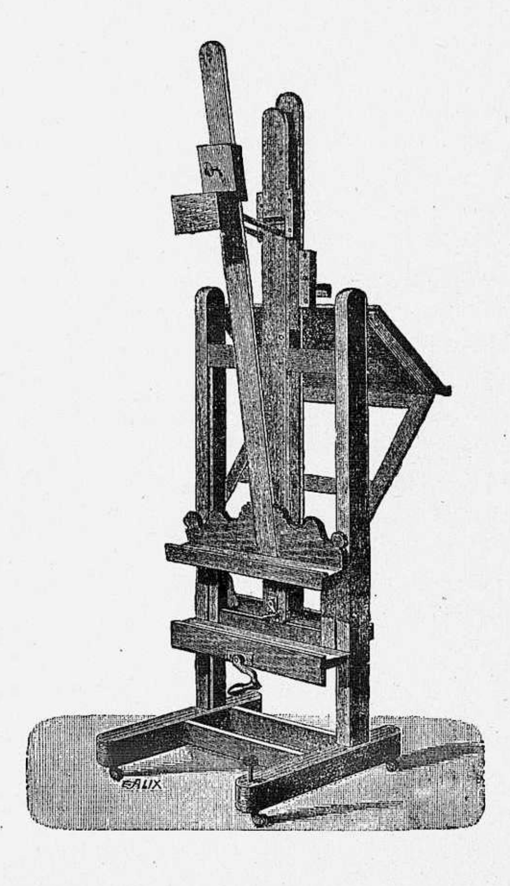
Въ новѣйшее время самымъ лучшимъ мольбертомъ считается усовершенствованный и дорогой мольбертъ съ тяжелымъ, устойчивымъ, но легко поворачивающимся на колесикахъ станкомъ съ подвижной подставкой на винтѣ. Большіе сложные механизмы, принятые въ Англіи, совершенно излишни и увеличиваютъ и безъ того значительныя затраты. Также непрактичны мольберты изъ дорогого дерева.

Во всякомъ случаѣ, начинающій долженъ пріучаться работать, хотя бы и на старыхъ мольбертахъ, сохраняя по возможности отвѣсное положеніе мольберта.

Для письма съ натуры довольствуются дешевыми мольбертами, просто устроенными и удобными для переноски. Складной стулъ и зонтикъ складываются обыкновенно вмѣстѣ съ мольбертомъ и переносятся на дорожномъ ремнѣ.

Муштабель, отъ полутора до двухъ футовъ длины, дѣлается изъ легкаго, но твердаго дерева или камыша и служитъ для поддержки правой руки, въ случаяхъ, гдѣ нужны твердые опредѣленныя мазки, напримѣръ въ мелкихъ предме-





тахъ и деталяхъ; но муштабель часто употребляется и въ крупныхъ вещахъ для выработки твердой руки. Нижній конецъ муштабеля держатъ въ лѣвой рукѣ, а верхній, снабженный мягкимъ кожанымъ шарикомъ, опирается въ холстъ или мольбертъ. Шарикъ предохраняетъ холстъ отъ порчи. Чѣмъ раньше перестанутъ работать съ муштабелемъ, тѣмъ лучше. Муштабель замѣняется иногда болѣе удобной, опирающейся въ землю, гладко обструганной планкой, чтобы избавить руку

отъ держанія муштабеля. При работѣ на воздухѣ, гдѣ нельзя употреблять муштабеля, опираются, если надо, на руку, держащую палитру.

Палитра и Шпатель. Стекла и Курантъ.

Прежнія овальныя палитры замѣняются теперь четырехъугольными, потому что даютъ больше мѣста для смѣшиванія красокъ. Онѣ изготовляются изъ краснаго дерева, орѣха или изъ свѣтлаго дерева (клена, яблони и груши). Ихъ даже дѣлаютъ изъ бѣлой эмальированной папье-маше; такія палитры очень пріятны для смѣшиванія свѣтлыхъ и очень нѣжныхъ тоновъ. Хорошая палитра должна быть легка, и отверстіе для большого пальца такъ приноровлено, чтобы она удобно лежала на рукѣ. Самая подходящая величина ея отъ 35 до 40 сантиметровъ; меньшей величины удобны только для самыхъ мелкихъ работъ. Вообще лучше выбирать большую палитру, чѣмъ маленькую.

Прежде чѣмъ употребить палитру въ дѣло, пропитываютъ ее сырымъ льнянымъ масломъ, что лучше дѣлать въ теплое время года. Напитываютъ палитру масломъ съ обѣихъ сторонъ по нѣсколько разъ въ день и вывѣшиваютъ ее на воздухъ, но не на солнце, чтобы она не покоробилась. Промасливаніе верхней стороны палитры должно продолжаться до тѣхъ поръ, пока масло не перестанетъ впитываться причемъ ее хорошо высушиваютъ и передъ употребленіемъ еще разъ протираютъ полотняной тряпкой съ маковымъ масломъ. Обработанная такимъ способомъ палитра хорошо чистится, представляетъ гладкую твердую поверхность и не коробится. Если при употребленіи ея наложенныя краски будутъ скоро сохнуть, то это значитъ, что палитра впитываетъ въ себя масло и съ ней надо поступать опять такъ, какъ сказано выше. Впрочемъ промасливаніе не составляетъ безусловной необходимости, потому что палитра современемъ пропитается сама масломъ красокъ, особенно, если по окончаніи работы ее хорошо чистить.

Начинающій долженъ заботиться о величайшей чистотѣ палитры, никогда не долженъ допускать, чтобы краски на ней засыхали, обращаться съ нею бережно и не царапать ее шпа-

телемъ. Нужно замѣтить, что краски пристаютъ такъ сильно, что ихъ можно удалить только старательнымъ соскабливаніемъ, причемъ, конечно, легко повредить палитру. Можно смыть засохшія краски терпентиннымъ масломъ, но оно вредно дѣйствуетъ на льняное масло, и палитру придется снова промасливать.

Если краски успѣли засохнуть, то снявъ ихъ осторожно ножомъ, нужно удалить остатки пробкой съ льнянымъ масломъ и солью.

Передъ работой размѣщаютъ на палитрѣ вдоль ея наружныхъ краевъ краски въ порядкѣ, который опредѣляется большей или меньшей въ нихъ надобностью. Напр., бѣлила, какъ самую употребительную краску, кладутъ возлѣ отверстія для большого пальца. Желательно имѣть нѣсколько палитръ, тогда можно ихъ мѣнять, переносить краски съ одной палитры на другую и не терять время на чистку палитры во время работы, чтобы дать мѣсто для новой краски.

По окончаніи дневной работы нельзя оставлять краски на палитрѣ до слѣдующаго дня, ихъ переносятъ на новую палитру, а старую чистятъ. Перенесеніе красокъ производится совершенно плоскимъ и гибкимъ ножомъ, шпателемъ *), причемъ отбрасываютъ засохшіе наружные края и тягучую пленку и берутъ только середину кучки. Всѣ остатки и пятна красокъ счищаютъ шпателемъ, льютъ нѣсколько капель масла на палитру и растираютъ ихъ шпателемъ по всѣмъ направленіямъ, чтобы снять всю грязь, потомъ нужно вытереть тряпкой или пропускной бумагой. Если этой процедуры недостаточно для полной чистоты палитры, то ее надо повторить снова, пока палитра не будетъ совсѣмъ чиста.

Зимой краски на палитрѣ можно держать до трехъ дней, но необходимо всегда удалять засохшія, сгустившіяся частицы. Пробныя смѣси также слѣдуетъ чаще удалять во время работы, чтобы больше оставалось свободнаго мѣста для новыхъ. Впрочемъ, мы считаемъ за лучшее не очень скупиться на краски, потому что старыми красками работать непріятно и

*) Авторъ различаетъ „ножъ для палитры" (Palettemesser) и шпатель (Spachtel). Но такъ какъ существеннаго различія между ними нѣтъ, то мы и обозначили ихъ общераспространеннымъ названіемъ *шпателя*.
Прим. переводчика.

сбереженіе ихъ не стоитъ труда. Трудно сохнущія краски, лаки и всѣ крапныя краски остаются свѣжими долгое время, особенно зимой.

Шпатели служатъ для смѣшиванія, снятія и переноски красокъ и для чистки палитры. Они должны быть прочны, тонки, какъ карта, и гибки. Прежде ихъ дѣлали изъ рога или слоновой кости. Такіе шпателя можно встрѣтить и теперь. Въ настоящее время употребляются стальные шпатели, обдѣланные въ деревянныя ручки, съ закругленными концами и очень тонкими, гибкими клинками. Для начала достаточно двухъ шпателей — побольше и поменьше. Нѣкоторыя краски нельзя трогать стальнымъ ножомъ, отъ котораго онѣ измѣняютъ цвѣтъ, напр., неаполитанская желтая принимаетъ сѣрозеленый оттѣнокъ.

Въ новѣйшее время шпателю выпала честь замѣнять собою кисть. Подобное примѣненіе шпателя можетъ имѣть мѣсто только въ исключительныхъ случаяхъ.

Стекла изъ толстаго матоваго полированнаго стекла очень полезны, когда требуется большое количество краски, для чего на палитрѣ не хватитъ мѣста, а также для растиранія дорогой и рѣдкой краски—настоящаго ультрамарина, который изъ экономіи сохраняется въ порошкѣ. При растираніи сухой краски берутъ стекло и курантъ въ руки, раздробляютъ краску въ мелкій порошокъ и растираютъ, при чемъ понемногу прибавляютъ маковаго масла въ такомъ количествѣ, чтобы краска была густа. Недурно завести побольше стеколъ, потому что они служатъ также для сохраненія подъ водой оставшихся на палитрѣ красокъ, до слѣдующаго раза. Но лучше всего накладывать на палитру только необходимое количество красокъ, потому что не всѣ изъ нихъ могутъ сохраняться подъ водой, напр., кобальтъ, ультрамаринъ, шмальтъ, охра и др. растворяются въ водѣ и на слѣдующій день уже не годятся; напротивъ, бѣлила сохраняются превосходно.

Теорія Цвѣтовъ.

Всѣ цвѣта располагаются между двумя полюсами свѣта и мрака – бѣлымъ и чернымъ. Цвѣта раздѣляются на основные или простые и составные: двойные и тройные.

Три *основные* цвѣта суть *желтый, красный* и *синій*. Эти цвѣта получаются отъ разложенія солнечнаго спектра, не могутъ быть составлены искусственно, смѣшеніемъ. Въ чистомъ видѣ на картинахъ встрѣчаются очень рѣдко.

Три *двойные*, также спектральные, цвѣта — *оранжевый, зеленый* и *фіолетовый* состоятъ изъ смѣшенія двухъ основныхъ цвѣтовъ, а третій основной цвѣтъ контрастируетъ или дополняетъ ихъ:

Желтый Красный	оранжевый	Желтый Синій	зеленый	Красный Синій	фіолетовый.
Контрастир.	Синій.		Красный.		Желтый.

Тройные цвѣта составляются изъ смѣшенія трехъ основныхъ цвѣтовъ или изъ двухъ двойныхъ. Смѣшивая эти цвѣта въ различныхъ пропорціяхъ, получаютъ безконечное число оттѣнковъ.

Эти цвѣта самые важные для художниковъ, особенно пейзажистовъ, потому что природа представляетъ ихъ намъ въ безконечномъ разнообразіи. Сюда принадлежатъ безчисленные ряды тоновъ, извѣстныхъ подъ общимъ названіемъ коричневыхъ и сѣрыхъ, но не имѣющихъ собственнаго названія, которое дается имъ по преобладающему основному цвѣту, наприм. желто-красно-сѣро-черно-коричневый или зелено - коричнево-желто-красно-сѣрый и т. д. При смѣшиваніи составныхъ цвѣтовъ надо обратить вниманіе на то, что при сильной примѣси третьей краски легко получаются въ высшей степени нечистые, такъ называемые, грязные тона.

На практикѣ важно раздѣленіе цвѣтовъ на *теплые* и *холодные* тона. Первые выступаютъ впередъ, вторые отступаютъ назадъ. Въ теплыхъ цвѣтахъ преобладаетъ красный и желтый, но послѣдній, смѣшанный съ небольшимъ количествомъ синяго (желто-зеленый) впадаетъ уже въ холодный тонъ.

Теорія цвѣтовъ указываетъ на выгодныя и не выгодныя стороны сочетанія различныхъ цвѣтовъ. Но выводы этой теоріи не сходятся съ научными положеніями. Вюнше, въ 1791 г., пришелъ къ заключенію, что не красный, синій и желтый должны быть разсматриваемы какъ основные цвѣта, а красный, зеленый и фіолетовый (смѣсь первыхъ двухъ даетъ желтый, а послѣднихъ двухъ синій). Эти положенія были подтверждены физическими опытами Юнга, Гельмгольца, Максвеля, Бецольда, Роода и др. Но, несмотря на несоотвѣтствіе нашей теоріи съ наукой, она настолько удобна на практикѣ для нашей цѣли, что мы и будемъ ее держаться.

Художники, относящіеся съ пренебреженіемъ къ изученію теоріи цвѣтовъ, на нашъ взглядъ совершенно не правы. Конечно, врожденный вкусъ и пониманіе имѣютъ первенствующее значеніе, но теорія и для таланта можетъ дать много полезныхъ указаній и поможетъ ему избѣжать крупныхъ ошибокъ. Къ сожалѣнію, приходится встрѣчать, что даже такой замѣчательный художникъ, какъ Тома, выказываетъ часто совершенное непониманіе въ комбинаціяхъ цвѣтовъ. Вообще этотъ недостатокъ—слабое мѣсто современныхъ художниковъ.

Конечно, художники прежде всего должны руководиться естественнымъ колоритомъ предметовъ, но бываютъ случаи, когда имъ приходится измѣнять нѣкоторые тона. Вотъ тутъ и необходимо знаніе теоріи цвѣтовъ и особенно составныхъ цвѣтовъ — двойныхъ и тройныхъ. Самое частое примѣненіе эта теорія находитъ въ историческихъ и жанровыхъ картинахъ, мертвой натуры и декоративной живописи.

Нагляднымъ поясненіемъ взаимныхъ отношеній различныхъ цвѣтовъ служитъ цвѣтовой кругъ. Самый простой, составленный Гете, состоитъ изъ круга, раздѣленнаго на шесть равныхъ секторовъ, промежутки между которыми заняты въ слѣдующемъ порядкѣ: желтый, оранжевый, красный, фіолетовый, синій и зеленый, такъ что противъ каждаго изъ нихъ помѣщены контрастирующіе или дополнительные цвѣта. Болѣе согласуются съ научными положеніями цвѣтовые круги Гельмгольца, Брюкке и Роода. Пользуясь цвѣтовымъ кругомъ Брюкке, можемъ сопоставить слѣдующія шесть паръ цвѣтовъ, въ которыхъ дополнительные расположены другъ противъ друга.

Желтый	Ультрамаринъ
Оранжевый	Зелено-синій
Алый (Scharlah)	Сине-зеленый
Кармазинъ (малиновый)	Smaragdgrün
Пурпуровый (красно-фіолетовый)	Травяной зеленый
Фіолетовый	Зелено-желтый.

Въ цвѣтномъ кругѣ Адама 24 сектора. (См. Адамъ „Гармонія цвѣтовъ и ея примѣненіе къ женскому туалету“). Цвѣтовой кругъ Адама съ 24 секторами заключаетъ въ себѣ слѣдующіе цвѣта:

	Красный	*Желтый*	*Синій*
3.	Красно-оранжево-красный	Желто-зелено-желтый	Сине-фіолетово-синій
2.	Красно-оранжевый	Желто-зеленый	Сине-фіолетовый
3.	Оранжево-красно-оранжевый.	Зелено-желто-зеленый	Фіолетово-сине-фіолетовый
1.	Оранжевый	Зеленый	Фіолетовый
3.	Оранжево-желто-оранжевый	Зелено-сине-зеленый	Фіолетово-красно-фіолетовый
2.	Желто-оранжевый	Сине-зеленый	Красно-фіолетовый
3.	Желто-оранжево-желтый	Сине-зелено-синій	Красно-фіолетово-красный.

Чтобы раздѣлить теплые тона отъ холодныхъ, надо провести прямую линію отъ зеленаго къ красному. Самый теплый тонъ, желто-оранжевый, находится на сторонѣ теплыхъ красокъ въ серединѣ между краснымъ и зеленымъ; самый холодный сине-фіолетовый—на противоположной.

Тона, стоящіе на линіи, обозначенной цифрой 1, представляютъ изъ себя двойные составные цвѣта перваго разряда, т. е. смѣшанные изъ 2 основныхъ цвѣтовъ въ равныхъ частяхъ.

Линіи, подъ цифрой 2, содержатъ двойные составные цвѣта изъ одного составного цвѣта и одного двойного составного перваго разряда, или изъ двухъ частей одного и одной части другого основного цвѣта.

Двойные составные цвѣта третьяго разряда, стоящіе на линіяхъ подъ цифрою 3, состоятъ изъ одного основного цвѣта или одного двойного перваго разряда съ однимъ двойнымъ цвѣтомъ второго разряда.

Въ первомъ случаѣ смѣсь состоитъ изъ трехъ частей одного и одной части другого основного цвѣта.

Такъ напримѣръ:

Желто-оранжево-желтый	сост.	изъ	1	части красн.	и	3	ч. желт.
Желто-оранжевый	„	„	1	„	„	„ 2	„ „
Оранжево-желто-оранжевый	„	„	2	„	„	„ 3	„ „
Оранжевый	„	„	1	„	„	„ 1	„ „
Оранжево-красно-оранжевый	„	„	3	„	„	„ 2	„ „

Красно-оранжевый	сост.	изъ	2	части красн.	и	1	ч. желт.
Красно-оранжево-красный	„	„	3	„	„	„ 1	„ „

Бываютъ круги съ 48 секторами и болѣе. Всѣ эти круги имѣютъ секторы одинаковаго размѣра и называются *физическими*. Съ научной точки зрѣнія бо́льшую цѣнность имѣютъ круги съ неодинаковыми секторами — *физіологическіе*. Они гораздо точнѣе и полнѣе первыхъ. Цвѣтовымъ кругамъ свойственно то неудобство, что устройство ихъ основано на цвѣтахъ спектра, а живопись — на смѣси красочныхъ пигментовъ, отчего на практикѣ между тѣми и другими нерѣдко получается несоотвѣтствіе. Въ общемъ замѣчено, что каждый цвѣтъ отъ сопоставленія съ его контрастовымъ цвѣтомъ безусловно поднимается въ тонѣ и кажется болѣе блестящимъ и интенсивнымъ. Пользуясь этимъ свойствомъ дополнительныхъ цвѣтовъ, можно значительно поднять блескъ изображенія.

Если положить любые два цвѣта рядомъ, то каждый измѣняется нѣсколько въ тонѣ. Оба цвѣта выдвинутся еще больше, если къ каждому прибавить дополнительный цвѣтъ другаго. При этомъ можетъ случиться, что болѣе сильный цвѣтъ ослабитъ или вовсе поработитъ другой. Напримѣръ: красный рядомъ съ оранжевымъ будетъ синѣе, послѣдній—желтѣе; оранжевый рядомъ съ фіолетовымъ — желтѣе, послѣдній — синѣе; красный рядомъ съ красно-оранжевымъ — синѣе и мутнѣе, послѣдній — желтѣе; оранжевый рядомъ съ желтымъ — краснѣе и мутнѣе, второй — синѣе. Эти явленія очень легко провѣрить на цвѣтовомъ кругѣ.

Смотря по промежуткамъ между двумя цвѣтами, на практикѣ получаются различные результаты. Очень незначительные оттѣнки въ цвѣтахъ, напримѣръ, цвѣта въ кругѣ Адама, раздѣленные только однимъ тономъ и сопоставленные рядомъ, не только не портятъ впечатлѣнія, но даютъ гармоническіе тона, особенно употребительные въ живописи, преимущественно въ ландшафтѣ и въ архитектурѣ. Но въ этомъ случаѣ болѣе теплые цвѣта всегда дѣлаются немного свѣтлѣе. Исключеніе составляютъ тона, лежащіе между синимъ и фіолетовымъ, оранжевымъ и желтымъ, гдѣ существуетъ обратное отношеніе.

Сильнѣйшія измѣненія въ тонѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ рѣшительно неблагопріятныя получаются отъ сопоставленія цвѣтовъ, раздѣленныхъ двумя или тремя тонами въ кругѣ Адама. Напримѣръ, оранжевый рядомъ съ желтымъ или краснымъ, фіолетовый рядомъ съ синимъ или краснымъ производятъ очень непріятное впечатлѣніе и получается, такъ называемый, вредный контрастъ.

Роодъ составилъ цвѣтовую діаграмму контрастовъ. По этой діаграммѣ вредные контрасты отстоятъ другъ отъ друга менѣе чѣмъ на 80° или 90° (оранжево-карминъ, желто-желтовато-зеленый, зелено-зеленовато-синій), а всѣ хорошіе парные цвѣта отстоятъ другъ отъ друга болѣе чѣмъ на 90°. Изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы цвѣта, лежащіе другъ отъ друга въ діаграммѣ дальше всего, слѣдовательно дополнительные, постоянно давали лучшія комбинаціи. На практикѣ это не всегда оказывается вѣрнымъ; такъ, напримѣръ, красный и зелено-синій, пурпуровый и зеленый даютъ слишкомъ жесткій непріятный контрастъ. Сопоставленія только тогда будутъ хороши, когда между сопоставленными цвѣтами лежатъ 6 тоновъ; но и здѣсь могутъ встрѣтиться неудовлетворительныя сочетанія, напримѣръ, фіолетовый рядомъ съ оранжевымъ или зеленымъ; красный рядомъ съ желтымъ или синимъ. Вообще хорошіе парные цвѣта получаются въ томъ случаѣ, если они лежатъ въ контрастовой діаграммѣ другъ отъ друга на разстояніи болѣе 93°. Дальнѣйшіе контрасты получаются отъ сопоставленія теплыхъ и холодныхъ цвѣтовъ.

Гармоничныя сочетанія можно получить, сопоставляя цвѣта контрастирующіе и различающіеся степенью свѣтлоты цвѣта, напримѣръ, свѣтло-желтый съ темно-фіолетовымъ. Хорошій результатъ получается отъ прибавленія дополнительнаго цвѣта къ нейтральному сѣрому. Какъ особенность сѣраго цвѣта, замѣтимъ, что на цвѣтномъ грунтѣ онъ часто является дополнительнымъ цвѣтомъ послѣдняго, напримѣръ, на оранжевомъ грунтѣ принимаетъ синій оттѣнокъ.

Цвѣта, какъ сказано, обладаютъ свойствомъ взаимно вытѣснять другъ друга и даже уничтожать. Можно помочь потерпѣвшему цвѣту или сгущеніемъ вреднаго тона, или ограниченіемъ его пространства, или соприкасая его съ благопріятнымъ цвѣтомъ, напр., зеленый и Cyanblau съ пурпуровымъ или оранжевымъ. Такимъ образомъ объясняется, почему синій и зеленый, несмотря на ихъ преобладаніе въ ландшафтѣ требуютъ такого осторожнаго обращенія. Если ихъ смѣло сопоставить рядомъ, то можно произвести крайне рѣзкое впечатлѣніе, и даже введеніемъ желтаго или оранжеваго не всегда удается его смягчить. Возстановить гармонію можно, усиливая синій на счетъ зеленаго, который въ свою очередь переходитъ въ коричневые, какъ это мы видимъ у Перуджино и Веронеза.

Указанное свойство проявляется особенно сильно въ количественномъ отношеніи, гдѣ большія массы вытѣсняютъ меньшія или ихъ измѣняютъ. Если нѣсколько неодинаковыхъ по занимаемому ими пространству, но сходныхъ тоновъ лежатъ непосредственно другъ возлѣ друга, то меньшія начинаютъ приближаться по тону къ большимъ, такъ что часто очень трудно замѣтить разницу. Если раздѣлить эти тона узкими, болѣе свѣтлыми или болѣе темными чертами, или просто бѣлыми или черными, то каждый тонъ получаетъ свою первоначальную силу.

Контрасты кажутся рѣзче при неяркомъ освѣщеніи, въ холодныхъ тонахъ, въ составныхъ и болѣе темныхъ цвѣтахъ, при отсутствіи третьяго контрастирующаго цвѣта и, наконецъ, на сѣромъ или нейтральномъ фонѣ. Контрастъ ослабляется въ теплыхъ тонахъ и совсѣмъ уничтожается въ цвѣтахъ, раздѣленныхъ контурами или бѣлымъ и чернымъ.

Удобнымъ сопоставленіемъ контрастовъ можно много выиграть въ блескѣ колорита картины. Начинающій долженъ помнить, что хорошій колоритъ картины ничуть не связанъ съ употребленіемъ блестящихъ великолѣпныхъ цвѣтовъ, но гораздо важнѣе умѣлое сопоставленіе цвѣтовъ, причемъ самые скромные сѣрые или коричневые тона не рѣдко даютъ возможность выразить изящнѣйшіе эффекты.

Въ хроматическихъ композиціяхъ главные цвѣта соединяются по два и по три, причемъ въ дополненіе къ нимъ могутъ быть прибавлены черный, бѣлый и сѣрый, а иногда и болѣе живые цвѣта, если только они взяты въ меньшемъ размѣрѣ и не входятъ въ неблагопріятное соприкосновеніе съ главными цвѣтами.

Что касается до парныхъ сочетаній цвѣтовъ, то относи-

тельно ихъ мнѣнія различны. Замѣтимъ, что однѣ и тѣ же комбинаціи дополнительныхъ цвѣтовъ иногда даютъ жесткія и кричащія сочетанія, а иногда гармоничныя: напр., въ китайскихъ работахъ съ успѣхомъ комбинируютъ зеленый и красный; въ японскихъ — зеленый и синій. Вообще, при умѣньи и развитомъ вкусѣ можно отважиться на такія комбинаціи, которыя по теоріи слѣдуетъ признать нежелательными. Напр., желтый хромъ съ ультрамариномъ, взятымъ въ равномъ объемѣ, дѣйствуетъ очень жестко; если же первый преобладаетъ, то впечатлѣніе еще хуже, но въ то же время ткани, украшенія, писаныя хромомъ на голубомъ фонѣ производятъ великолѣпное впечатлѣніе. Въ общемъ приходимъ къ выводу, что комбинировать дополнительные цвѣта можно тѣмъ смѣлѣе, чѣмъ болѣе приближаются тона къ черному, коричневому или сѣрому.

Ниже слѣдующій обзоръ поясняетъ, какіе результаты получаются отъ различныхъ цвѣтовыхъ комбинацій на практикѣ. Какъ общее правило, замѣтимъ, что сочетанія по два менѣе удовлетворительны, чѣмъ тройныя. Приведенныя ниже указанія хотя и очень поучительны для начинающаго, но на нихъ не слѣдуетъ смотрѣть, какъ на что-то опредѣленное разъ навсегда. Напротивъ, личному вкусу остается полная свобода въ выборѣ тоновъ и различныхъ ихъ комбинацій.

Разсмотримъ сперва сочетанія по два:

Красные цвѣта — алый (Scharlach), карминъ и крапъ лучше всего сочетаются съ синимъ и зеленымъ. Первое сочетаніе лучшее и самое сильное изъ всѣхъ комбинацій между двумя основными цвѣтами и вмѣстѣ съ тѣмъ самое древнее (Египетъ, Ниневія, Греція, Мавританскіе орнаменты). Алый и парижская синяя могутъ дать наилучшее сочетаніе. Оно особенно типично на картинахъ духовнаго содержанія, такъ напр., на одеждахъ Іисуса и Маріи подобно тому, какъ синій и желтый на одеждахъ Петра, зеленый и красный на одеждахъ Іоанна и т. д.

Соединеніе краснаго съ зеленнымъ нѣсколько жестко и не всегда гармонично, но въ свѣтлыхъ оттѣнкахъ даетъ очень изящные тона. Съ желтымъ красный дѣйствуетъ менѣе удовлетворительно, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда желтый впадаетъ въ зеленый, а красный въ пурпуровый; съ золотисто-желтымъ

или золотомъ красный даетъ превосходныя сочетанія, а съ прибавленіемъ еще чернаго получается великолѣпный эффектъ. Также хорошо сочетаніе кармазина, золотисто-желтаго и бѣлаго. Красный съ однимъ чернымъ производитъ строгое впечатлѣніе, но въ нѣкоторыхъ оттѣнкахъ — великолѣпное. Какъ на негармоничныя сочетанія можно указать на красный съ фіолетовымъ и съ красно-оранжевымъ (сурикомъ).

Киноварь превосходно сочетается съ синимъ и Cyanblau; съ зеленымъ и желтымъ менѣе благопріятно и совсѣмъ дурно съ фіолетовымъ. Сочетаніе съ чернымъ выходитъ очень жестко.

Сурикъ (красно-оранжевый) даетъ прекрасное сочетаніе съ синимъ и съ Cyanblau; менѣе удачное и нѣсколько рѣзкое съ сине-зеленымъ; пріятное съ свѣтлымъ желто-зеленымъ и нейтральнымъ сѣрымъ; съ желтымъ одинаково интенсивнымъ и даже съ оранжевымъ еще недурное, но совсѣмъ неудачное съ пурпуровымъ и фіолетовымъ.

Оранжевый превосходно сочетается съ синимъ, особенно съ ультрамариномъ, хуже съ Cyanblau, но обѣ комбинаціи великолѣпны. Сочетаніе съ зеленымъ очень недурно, особенно съ сине-зеленымъ; съ прибавленіемъ коричневаго становится теплѣе; хуже съ желто-зеленымъ, съ пурпуровымъ и фіолетовымъ и еще хуже съ кармазиномъ (малиновымъ).

Темно-оранжевый, впадающій въ коричневый, соединяется съ синимъ для выраженія элегическихъ мотивовъ, напр., для одеждъ Mater doloros. Впрочемъ у Гейнсборо, Ванъ-Дика, Дефреггера мы не рѣдко встрѣчаемъ это сочетаніе, при чемъ у Ванъ-Дика оно обыкновенно контрастируетъ съ краснымъ цвѣтомъ, а Дефреггеръ прибавляетъ бѣлый. Темно-оранжевый съ зеленымъ, особенно въ болѣе свѣтлыхъ тонахъ, соединяется хорошо.

Золотисто-желтый (вообще густой желтый) образуетъ съ ультрамариномъ одну изъ великолѣпнѣйшихъ комбинацій, также съ фіолетовымъ пурпуровымъ, менѣе хорошо дѣйствуетъ онъ съ кармазиномъ и крапными красками; дурно съ сине-зеленымъ и вообще отъ сочетанія съ синимъ впадаетъ въ зеленый.

Желтый (свѣтлый желтый хромъ, гуммигутъ и др.) согласуется превосходно съ фіолетовымъ, особенно съ его болѣе темными оттѣнками; также съ кармазиномъ и пурпуромъ, хотя послѣдніе цвѣта сочетаются лучше съ густымъ желтымъ, что

еще справедливѣе относительно алаго и синяго. Въ высшей степени неудачны сочетанія желтаго съ сине-зеленымъ и вообще съ зеленымъ. Довольно удачны комбинаціи желтаго хрома съ Smaragdgrün (зеленая П. Вероneза).

Желто-зеленый лучше всего согласуется съ фіолетовымъ, кармазиномъ и пурпуромъ; съ карминомъ и киноварью нѣсколько рѣзко и еще довольно сносно съ сурикомъ. Надо избѣгать соединеній съ оранжевымъ и синимъ; а съ ультрамариномъ не комбинируютъ ни въ какомъ случаѣ.

Зеленый (травянисто-зеленый) образуетъ хорошія комбинаціи съ фіолетовымъ и пурпуро-фіолетовымъ только въ очень чистыхъ тонахъ, иначе эти сочетанія дѣйствуютъ въ высшей степени неблагопріятно. Сочетанія съ различными оттѣнками краснаго, по нашему мнѣнію, обыкновенно удаются, особенно въ свѣтлыхъ тонахъ.

Очень неудачны сочетанія краснаго съ синимъ.

Smaragdgrün (Cendre verte) очень труденъ въ работѣ. Онъ даетъ съ фіолетовымъ, пурпуровымъ, краснымъ и оранжевымъ сильныя, но нѣсколько кричащія сочетанія, а съ желтымъ и синимъ настолько негармоничныя, что ихъ надо раздѣлить бѣлымъ.

Meergrün (vert de mer)—зеленоватый морской цвѣтъ—соединяется очень хорошо съ сурикомъ и киноварью, если только онъ сильно преобладаетъ; иначе получается рѣзкое впечатлѣніе.

Необыкновенную яркость получаютъ украшенія изъ этихъ цвѣтовъ на зеленоватомъ фонѣ. Сочетанія съ фіолетовымъ, пурпуровымъ и краснымъ почти всегда хороши. Очень часто они встрѣчаются у Итальянцевъ, особенно у Паоло Веронеза. Сочетанія съ двумя послѣдними годятся только въ болѣе сложныхъ композиціяхъ. Какъ двойныя сочетанія, они не употребительны. Не годятся также комбинаціи съ синимъ и желтымъ. Вообще, сочетанія зеленыхъ и сине-зеленыхъ тоновъ съ ихъ дополнительными цвѣтами часто производятъ рѣзкое впечатлѣніе, почему ими слѣдуетъ пользоваться осторожно.

Cyanblau съ желтымъ хромомъ даетъ нѣсколько кричащее сочетаніе; но хороши комбинаціи съ неаполитанской желтой и кармазиномъ.

Ультрамаринъ хорошо согласуется съ карминомъ или кармазиномъ, хотя хуже чѣмъ Cyanblau. Съ фіолетовымъ, какъ двойное сочетаніе, не употребляется.

Фіолетовый много употребляется съ пурпуромъ и карминомъ.

Металлическое золото по своему рѣдкому примѣненію для нашей цѣли не имѣетъ, собственно, значенія. Оно хорошо со всѣми интенсивными цвѣтами. Превосходны сочетанія съ ультрамариномъ и съ густымъ краснымъ, менѣе—съ темнозеленымъ и свѣтлосинимъ.

Теперь перейдемъ къ сочетаніямъ по три.

При составленіи трехъ цвѣтовъ выбираютъ изъ цвѣтоваго круга, раздѣленнаго на 24 сектора, всегда 1, 9 и 17 тона (разумѣется, возможны мелкія уклоненія); а въ контрастовой діаграммѣ Роода цвѣта, отстоящіе около 120° другъ отъ друга. Слѣдовательно для каждаго цвѣта на кругѣ легко составить тройное сочетаніе. Замѣчено, что при подобныхъ сочетаніяхъ, если одинъ цвѣтъ является преобладающимъ, то оба другіе болѣе или менѣе вытѣсняются дополнительнымъ цвѣтомъ перваго.

Самое сильное изъ всѣхъ тройныхъ сочетаній, особенно часто примѣняемое въ итальянской школѣ, составляется изъ краснаго, синяго и желтаго. Сочетаніе кармина, ультрамарина и желтооранжеваго получается нѣсколько безпокойное, а сочетаніе крапа, индиго и оранжеваго—строгое. Очень изящна и сильна любимая комбинація П. Веронеза: изъ пурпуроваго, небесно-голубаго и желтаго. Прибавленіе серебристо-сѣраго еще болѣе усиливаетъ эффектъ.

Какъ великолѣпную, очень употребительную комбинацію, можно рекомендовать сочетаніе зеленаго, оранжеваго и фіолетоваго (или пурпурово-фіолетоваго). Въ этихъ сочетаніяхъ преобладающимъ цвѣтомъ лучше всего брать зеленый, въ свѣтлыхъ тонахъ впадающій въ желтый, въ темныхъ — въ сине-зеленый. То же самое относится къ сочетанію зеленаго, оранжеваго и кармина. Въ обоихъ случаяхъ выгодно прибавленіе бѣлаго и сѣраго.

Сочетанія изъ оранжеваго, фіолетоваго и синяго не употребительны по своей холодности. Впрочемъ, подобныя комбинаціи нерѣдки у итальянскихъ художниковъ (киноварь, оливковый, зеленый и фіолетово-синій).

Алый даетъ блестящія соединенія, какъ съ желтымъ и

фіолетовымъ, такъ съ зеленымъ и индиго синимъ. Кармазинъ, зеленый и желтый, хотя и хорошо гармонируютъ, но въ настоящее время рѣдко употребляются.

Сине-фіолетовый (Blauviolett) очень хорошъ съ красно-оранжевымъ и желто-зеленымъ, также съ краснымъ крапомъ и зеленымъ.

Какъ удачныя сочетанія для орнаментовъ, замѣтимъ: коричневый, оранжевый и зеленый или синій, при преобладаніи коричневаго.

Ко всѣмъ тройнымъ сочетаніямъ черный, бѣлый и сѣрый (въ орнаментахъ еще золото и серебро) могутъ быть съ пользой добавлены.

Затѣмъ разсмотримъ сочетанія по четыре.

При сопоставленіи четырехъ цвѣтовъ лучше всего выбрать двѣ хорошихъ пары, близко расположенныя другъ отъ друга въ цвѣтовомъ кругѣ, напр.: пурпуровый съ зеленымъ или карминъ съ синимъ. Затѣмъ слѣдуетъ устранить вредные контрасты искуснымъ расположеніемъ цвѣтовъ. Въ кругѣ съ 24 дѣленіями 4 тона (1, 7, 13, 19) дѣйствуютъ не особенно благопріятно; пріятнѣе, хотя нѣсколько безпокойно, сочетаніе шести тоновъ (1, 5, 9, 13, 17, 21). Можно составить гармоническую комбинацію механическимъ путемъ: выбираютъ цвѣта, которые содержатъ въ себѣ, какъ составныя части, три основныхъ цвѣта въ равныхъ доляхъ. Къ двумъ выбраннымъ цвѣтамъ третій легко находится вычисленіемъ.

Еще нѣсколько замѣчаній относительно сочетаній отдѣльныхъ цвѣтовъ съ бѣлымъ, чернымъ и сѣрымъ. *Съ бѣлымъ* согласуются лучше всего свѣтлые цвѣта, особенно голубой, розовый, густой желтый, свѣтло-зеленый и оранжевый. Съ темными красками, особенно съ темно-красной, бѣлая производитъ рѣзкое впечатлѣніе. *Съ чернымъ* свѣтлые, особенно теплые, цвѣта согласуются хорошо. Вообще, комбинаціи съ чернымъ могутъ быть очень разнообразны и эффектны. Но нельзя брать блѣдныхъ свѣтлыхъ цвѣтовъ, такъ какъ вслѣдствіе сильнаго контраста они будутъ казаться бѣлыми, особенно еще на черномъ фонѣ. Чрезвычайно эффектно сочетаніе чернаго съ густымъ желтымъ; очень часто встрѣчается у Рубенса. Не слѣдуетъ избѣгать комбинацій чернаго съ темно-зеленымъ, синимъ и

фіолетовымъ, потому что черный, соединенный съ холодными цвѣтами, появляется въ ихъ дополнительныхъ цвѣтахъ.

Очень хорошъ черный, какъ средство для раздѣленія двухъ свѣтлыхъ цвѣтовъ или нейтральнаго сѣраго. Но для раздѣленія цвѣтовъ, изъ которыхъ одинъ свѣтлый, а другой темный, онъ не годится и замѣняется сѣрымъ.

Очень хороши, а при исполненіи со вкусомъ и великолѣпны, сочетанія цвѣтовъ съ нейтральнымъ сѣрымъ средней силы, который при синемъ и фіолетовымъ кажется свѣтлымъ, при всѣхъ свѣтлыхъ цвѣтахъ — темнымъ. Особенно изящное впечатлѣніе производитъ сѣрый съ густымъ желтымъ, различными оранжевыми тонами и ярко-краснымъ. Относительно склонности сѣраго къ переходу въ дополнительный цвѣтъ, мы уже упомянули.

Дадимъ одинъ практическій совѣтъ: при продолжительной работѣ глазъ отъ постояннаго напряженія теряетъ остроту и чувство красокъ. Поэтому совѣтуемъ почаще во время работы отводить глаза отъ картины и смотрѣть нѣсколько времени на другіе предметы.

Какъ доказательство важности знакомства съ теоріей цвѣтовъ, приведемъ слѣдующій примѣръ.

Положимъ, что начинающій копируетъ картину, выдержанную въ желтомъ тонѣ. Сѣрые тона, вслѣдствіе извѣстныхъ уже намъ свойствъ сѣраго, будутъ казаться лессированными лиловымъ или фіолетовымъ. Опытный художникъ достигнетъ этого эффекта простымъ примѣненіемъ сѣраго безъ всякой примѣси. Начинающій же, конечно, возьметъ цвѣтной сѣрый. Очевидно, колоритъ копіи приметъ уже другой характеръ, болѣе интенсивный. Если же подобная копія будетъ копироваться еще разъ такимъ же способомъ, то различіе въ колоритѣ съ оригиналомъ возрастетъ еще болѣе и при дальнѣйшемъ копированіи густые тона подлинника въ копіи будутъ граничить съ черными.

Нѣсколько словъ о величинѣ и форматѣ картинъ.

РАЗДѢЛЕНІЕ ЖИВОПИСИ НА РОДЫ.

Относительно величины картинъ можемъ только замѣтить, что портреты, картины историческаго содержанія, мертвая на-

7

тура, цвѣты и плоды пишутъ обыкновенно въ натуральную величину; ландшафты и жанровыя—значительно меньше. Конечно замысломъ художника и его личнымъ вкусомъ опредѣляется, главнымъ образомъ, и размѣръ картины. Разумѣется, достоинство и размѣръ картины другъ отъ друга не зависятъ, и послѣднiй не восполнитъ недостатка въ первомъ. Нерѣдко приходится видѣть огромныя полотна, которыя невольно заставляютъ сожалѣть, что художникъ не уменьшилъ ихъ раза въ четыре, чѣмъ сократилъ бы себѣ и напрасный трудъ и время.

Форматъ картины можетъ оказать влiянiе на общее впечатлѣнiе. При выборѣ формата слѣдуетъ позаботиться, чтобы главный предметъ, такъ сказать, фокусъ картины, не помѣщался слишкомъ близко къ краю. Вообще же форматъ зависитъ отъ личнаго вкуса и содержанiя картины. Напр., для ландшафтовъ берутъ большей частью продолговатый форматъ, для архитектурныхъ вещей—высокiй и т. д.

Мы не совѣтуемъ держаться очень маленькаго форма, чтобы не стѣснить свободу широкаго, смѣлаго письма. Но и большого формата, по многимъ причинамъ, не рекомендуемъ начинающему.

Нельзя не упомянуть объ одномъ весьма распространенномъ, хотя и ошибочномъ, мнѣнiи: не рѣдко случается наблюдать смѣшенiе такихъ противоположныхъ понятiй, какъ *гладкость письма* и *законченность исполненiя*.

Художественное произведенiе признается законченнымъ только тогда, когда оно даетъ зрителю полную иллюзiю того, что служитъ предметомъ его содержанiя, независимо отъ того, будетъ ли это только эскизъ или большая работа. Ошибочно думать, что законченность работы выражается въ мелочной передачѣ деталей и не нужныхъ подробностей и въ гладкости, прилизанности письма. Напротивъ, эта кропотливая работа никогда не даетъ намъ полнаго впечатлѣнiя, потому что въ ней не будетъ цѣльности и той характерности и энергiи выраженiя, которая такъ дѣйствуетъ на зрителя.

Лучшей иллюстрацiей къ нашимъ словамъ можетъ служить сравненiе работъ Ванъ-деръ-Верфа и старинныхъ мастеровъ.

Работы Ванъ-деръ-Верфа гладки, какъ полированная слоновая кость (въ мюнхенской пинакотекѣ) и такъ плоски, какъ будто вылизаны. Но взгляните на картины Рубенса, Рембрандта,

Веронеза и другихъ мастеровъ. У нихъ краски наложены сильно и смѣло, увѣренными и свободными мазками. И какое глубокое впечатлѣнiе оставляютъ эти удивительныя произведенiя.

Вообще, чтобы картина производила правдивое впечатлѣнiе, необходимо, чтобы мазки соотвѣтствовали характеру изображаемыхъ предметовъ. Степень большей или меньшей рѣзкости въ исполненiи можно опредѣлить предположивъ зрителя на разстоянiи равномъ двойной ширинѣ большей стороны картины. Еще нѣсколько словъ относительно подписыванiя своего имени на картинѣ. Не совѣтуемъ подражать тѣмъ художникамъ, которые выставляютъ свои имена на видныхъ мѣстахъ огромными буквами. Это совсѣмъ не эстетично. Гораздо изящнѣе, когда имя или монограмму выставляютъ на камнѣ, стволѣ, сосудѣ и т. д. но всегда такъ, чтобы надпись не бросалась въ глаза. Въ заключенiе скажемъ о различныхъ родахъ живописи.

Живопись раздѣляется на портретную, историческую, жанръ, ландшафты, марины, архитектурную, мертвую натуру (nature morte), животныя, плоды и цвѣты. На практикѣ подобное разграниченiе не можетъ быть рѣзко проведено. Многiя картины можно отнести къ нѣсколькимъ отдѣламъ и ни къ одному исключительно.

Во всякомъ случаѣ начинающiй долженъ помнить, что достоинство картины зависитъ не отъ принадлежности ея къ тому или другому роду живописи, а единственно отъ исполненiя.

ПРАКТИЧЕСКІЙ ОТДѢЛЪ.

Введеніе въ технику.

Освѣщеніе мастерской.

При занятіяхъ живописью необходимъ свѣтъ равномѣрный и свободный отъ рефлексовъ. Комната окнами должна выходить на сѣверъ, сѣверозападъ или сѣверовостокъ. Если комната не отвѣчаетъ этимъ требованіямъ, то стараются защитить ее покрайней мѣрѣ отъ рефлективнаго или, такъ называемаго, фальшиваго свѣта, для чего нижнюю половину окна заслоняютъ рамой, обтянутой бумагой, такъ, чтобы свѣтъ падалъ только черезъ верхнюю половину, а другое окно закрываютъ или завѣшиваютъ настолько плотно, чтобы свѣтъ не могъ проникать черезъ него. Лучше всего, если свѣтъ падаетъ только изъ одного окна, сверху и съ одной стороны. Еще лучше, если сильный свѣтъ падаетъ черезъ окно въ потолкѣ.

Вообще вліяніе свѣта на работу громадно. Картина, написанная въ темноватой комнатѣ, при нормальномъ дневномъ освѣщеніи покажется очень слабой въ тѣняхъ; а написанная при солнечномъ освѣщеніи будетъ имѣть очень сильныя, рѣзкія тѣни. Необходимо также избѣгать свѣта, отбрасываемаго стѣнами, мебелью и т. п.; онъ легко вводитъ въ заблужденіе. Чтобы провѣрить, какое дѣйствіе производитъ освѣщеніе мастерской, совѣтуемъ просматривать работу въ другой комнатѣ и при другомъ освѣщеніи. Для пейзажей, которые пишутъ по этюдамъ, не такъ важно освѣщеніе, какъ для портретиста, но и для него эта предосторожность является не лишней. Для жанриста, напротивъ, желательно освѣщеніе со всѣхъ сторонъ, иногда даже и солнечное. Во всякомъ случаѣ обширная комната предпочтительнѣе маленькой, потому что она даетъ возможность просматривать работу на нѣкоторомъ разстояніи. Для стѣнъ или обоевъ лучшій цвѣтъ темный сѣрый, нейтральный оливково-зеленый или темный красный крапъ. Паркетный полъ также очень полезенъ. Пыли надо избѣгать всѣми силами.

Мазокъ.

Тотъ, кто еще никогда не занимался живописью, хорошо сдѣлаетъ, если раньше, чѣмъ браться за холстъ, займется предварительно на эскизной бумагѣ упражненіями въ обращеніи съ кистью т. е. въ способахъ веденія кисти по холсту, проводя штрихи или мазки то длинныя, то короткія, то прямыя и наклонныя и т. д Такъ какъ мазокъ служитъ для накладыванія краски, то отъ характера мазка во многомъ зависитъ и впечатлѣніе, производимое красками. Потому мы и совѣтуемъ усердно заняться этимъ упражненіемъ.

Мазокъ или манера письма можетъ производить различное впечатлѣніе на зрителя. Чѣмъ онъ свободнѣе, непринужденнѣе и увѣреннѣе, тѣмъ могущественнѣе его дѣйствіе. Эскизъ, исполненный на лету, ничтожными средствами, но характерно и талантливо, цѣнится знатоками гораздо выше и больше говоритъ о дарованіи художника, чѣмъ иное произведеніе, исполненное по всѣмъ правиламъ искусства.

Мазокъ—индивидуальность художника, лично ему принадлежащая и для подражанія почти недоступная. Вотъ почему копіи, какъ бы ни были онѣ удачны, легко узнаются знатоками. Даже при копированіи собственной картины копія всегда выйдетъ хуже оригинала, потому что художникъ связанъ оригиналомъ и не имѣетъ возможности свободно отдаться порыву вдохновенья.

Увѣренные сознательные мазки, даже при природномъ дарованіи, могутъ быть результатомъ только долгихъ упражненій. Къ сожалѣнію, нѣкоторые воображаютъ, что можно мазать, какъ попало, и творить въ тоже время геніальныя вещи.

Смѣшиваніе красокъ.

Природа даетъ намъ безчисленные, почти исключительно смѣшанные тона самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ, составить которые на палитрѣ часто очень не легко. Но каждый художникъ долженъ поставить себѣ задачей достигнуть такого

совершенства, чтобы, работая съ натуры, онъ могъ какъ бы *читать* тона т. е. сразу опредѣлять ихъ составные цвѣта, а не дѣйствовать наугадъ, ощупью.

По теоріи всѣ тона составляются изъ трехъ основныхъ цвѣтовъ, но на практикѣ это не совсѣмъ такъ. Для достиженія изящныхъ и эффектныхъ цвѣтовыхъ впечатлѣній часто бываетъ недостаточно тройныхъ соединеній и приходится прибѣгать къ болѣе сложнымъ комбинаціямъ, напр., въ композиціяхъ фигуръ, nature morte, также и въ ландшафтѣ. Но мы совѣтуемъ всегда стремиться къ тому, чтобы достигать желаемаго эффекта простыми средствами и, гдѣ возможно, довольствоваться смѣсью изъ двухъ цвѣтовъ, избѣгая болѣе сложныхъ соединеній.

Художникъ только тогда научится составлять правильный тонъ, когда вполнѣ освоится со своимъ матеріаломъ, а для этого нужно глубокое пониманіе духа красокъ и тонкое развитіе глаза, что дается исключительно путемъ серьезнаго и долгаго труда. Для успѣшнаго изученія смѣшиванія красокъ мы совѣтуемъ слѣдующій нѣсколько медленный, но вѣрный способъ: первоначально начинающій долженъ изучить тѣ тона, которые составляются съ примѣсью чернаго или бѣлаго. Для этого берутъ самыя употребительныя краски: ультрамаринъ, свѣтлую охру и киноварь; примѣшиваютъ къ нимъ черную или бѣлую въ различныхъ пропорціяхъ и внимательно слѣдятъ за получающимися при этомъ измѣненіями въ тонѣ красокъ. Сдѣлавъ вышеуказанные опыты, начинающій смѣшиваетъ каждую краску съ бѣлилами въ трехъ пропорціяхъ: на 1 часть краски — равную, двойную и половинную часть бѣлилъ. Потомъ примѣшиваетъ къ каждому полученному тону $^1/_4$, $^1/_2$ и 1 часть другой краски. Полученные тона пробуютъ на полосахъ бумаги и внимательно ихъ просматриваютъ, чтобы запомнить полученные тона и пропорцію ихъ смѣшенія. Всѣ подобные опыты очень поучительны и могутъ безконечно варьироваться. Особенно рекомендуемъ ихъ для лессировокъ.

Очень полезенъ при смѣшиваніи различныхъ тоновъ еще слѣдующій пріемъ: взявъ преобладающій цвѣтъ искомаго тона, примѣшиваютъ къ нему понемногу остальные, пока не получится желаемый тонъ.

Дальнѣйшее изученіе красокъ приведетъ къ тому, что начинающій научится получать одинъ и тотъ же тонъ съ помощью различныхъ комбинацій, что позволитъ ему уменьшить число красокъ на палитрѣ.

Для соблюденія чистоты тоновъ лучше накладывать краски одинъ разъ, потому что при послѣдующемъ накладываніи тона загрязняются и теряютъ прочность. При смѣшиваніи красокъ на палитрѣ не надо ихъ размазывать, а сгребать въ кучки. Тогда онѣ не такъ скоро сохнутъ.

Контуръ.

Контуръ есть рисунокъ или, точнѣе, очеркъ изображаемаго предмета безъ тѣней. Точный рисунокъ—это фундаментъ живописи. Онъ предохраняетъ отъ исправленій, отъ многихъ непріятностей и способствуетъ увѣренному мазку, отчего тона получаются свѣтлые и ясные. Контуръ набрасывается легко, но всегда очень тщательно, чтобы не было ничего неяснаго и сомнительнаго. Облака, съ ихъ измѣнчивыми формами, очерчиваютъ очень легко или даже совсѣмъ не рисуютъ, а пишутъ прямо кистью. Дали, горы очерчиваютъ тоже легко и нѣжно, но точно и не прямыми линіями. Отдаленные предметы, какъ напр. силуэты горъ, наносятся только въ общей формѣ безъ деталей. Деревья также надо обозначать слегка, избѣгая опредѣленныхъ контуровъ, чтобы не стѣснять строгими линіями свободнаго мазка. Стволы и сучья, какъ предметы передняго плана, требуютъ болѣе строгаго и детальнаго рисунка, и еще большая точность нужна для архитектурныхъ предметовъ: фронтона, оконъ, дверей, трубъ, также для орнаментовъ и т. п.

Для ландшафтной живописи общепринятой системы нѣтъ, и каждый художникъ держится своего метода, но нѣкоторые пріемы до извѣстной степени должны всегда соблюдаться. Ниже изложенный способъ представляетъ для начинающаго нѣкоторые преимущества и широко примѣняется пейзажистами. Самое важное для пейзажиста—схватить наиболѣе характерныя черты и игру свѣта и тѣни.

Выбираютъ свѣтлый сливочнаго цвѣта картонъ или холстъ не очень маленькаго формата, чтобы не стѣснить свободы письма, и чертятъ контуръ твердыми опредѣленными линіями краснымъ или бѣлымъ мѣломъ или углемъ. Обыкновенно для

главныхъ контуровъ служитъ бѣлый мѣлъ или уголь, а мелкія детали чертятъ краснымъ или чернымъ мѣломъ, потому что онъ лучше обтачивается. Карандашъ для контуровъ не годится, потому что просвѣчиваетъ черезъ лессировки и тонкіе слои краски. Какъ самый лучшій матеріалъ, рекомендуемъ уголь, потому что никакой другой не даетъ такой свободы въ исполненіи и такой легкости исправленія. Во время работы надо чаще отступать на нѣсколько шаговъ назадъ, чтобы сравнить рисунокъ съ оригиналомъ и легче замѣтить неправильности. Но уголь пачкаетъ, почему многіе предпочитаютъ красный мѣлъ. Закончивъ контуръ, стираютъ осторожно платкомъ рыхлыя части угля и старательно зарисовываютъ чернымъ или краснымъ мѣломъ. Чтобы при подмалевкѣ уголь не смѣшивался съ красками, легко проходятъ контуръ острой кистью теплымъ коричневымъ тономъ, разбавленнымъ терпентиннымъ масломъ, безъ бѣлилъ съ небольшимъ количествомъ чистой умбры или смѣшанной съ индѣйской красной, лакомъ или черной съ индѣйской красной; сюда же для усиленія можно прибавлять немного сушащаго масла. Это дѣло привычки и вкуса. Рѣдко можно найти двухъ художниковъ, которые бы пользовались однѣми и тѣми же красками. Вообще же, контуры свѣтовыхъ частей набрасываютъ очень легко, тѣневыхъ — сильнѣе.

Неопытные рисовальщики могутъ сперва набросать рисунокъ на бумагѣ, провѣрить и потомъ перерисовать или скалькировать, для чего обратную сторону бумаги тщательно натираютъ краснымъ мѣломъ. Потомъ укрѣпляютъ бумагу кнопками къ холсту и обводятъ рисунокъ тупой иглой, не нажимая крѣпко. Если не хотятъ пачкать обратной стороны рисунка, то можно пользоваться особенной окрашенной бумагой, которую прокладываютъ между рисункомъ и холстомъ.

Въ послѣднее время прокладываютъ передній и средній планъ ландшафта акварелью — способъ, который находитъ все болѣе и болѣе приверженцевъ и называется прокладкой. Но акварельныя краски плохо держатся на масляномъ грунтѣ, почему полезно примѣшивать бычачьей желчи. Неба не касаются и только нижнюю часть его, начиная отъ горизонта, прокладываютъ тономъ, смѣшаннымъ изъ желтой охры и свѣтлой англійской красной (или жженой сіеной), сгущая тонъ мало по малу книзу. Когда этотъ тонъ высохнетъ, наносятъ Вандикомъ коричневымъ или жженой умброй, все еще акварелью, всѣ предметы, фигуры и детали передняго плана такъ, чтобы отчетливо отмѣтить всѣ тѣневыя части. Этотъ коричневый тонъ придаетъ переднему и среднему плану, при дальнѣйшей прокладкѣ масляными красками особую характерность, достичь которой другимъ способомъ было бы гораздо труднѣе. Эта прокладка очень хороша тогда, когда встрѣчается много густыхъ тѣней или когда освѣщеніе прерывается тѣнями или полутѣнями. Здѣсь она сразу точно распредѣляетъ свѣтъ и тѣни; съ другой стороны при такой прокладкѣ можно оставить тона просвѣчивать до прописыванія, слѣдствіемъ чего является большая ясность тѣневыхъ тоновъ. Послѣ этой первой прокладки начинается настоящій систематическій ходъ масляной живописи, т. е. подмалевка и прописываніе, а полная законченность придается послѣдними ударами, ретушами и лессировкой. Впрочемъ, пейзажистъ не всегда строго придерживается такого систематическаго дѣленія работы. Оно болѣе необходимо для портретиста.

Прежде чѣмъ перейти къ подмалевкѣ, изложимъ нѣсколько способовъ накладыванія красокъ.

Густое письмо. Свѣта и тѣни.

Въ масляной живописи существуетъ правило — всѣ тѣни и темноватыя части картины, также отдаленныя, отступающія назадъ части накладывать жидкими красками, а свѣта и вообще все, что не отступаетъ назадъ, блеститъ и свѣтится — плотными и густыми красками, полною кистью. Этотъ способъ, особенно любимый Тиціаномъ, называется густымъ или жирнымъ письмомъ.

Необходимо наблюдать, чтобы всѣ мѣста, равно освѣщенныя, были бы наложены одинаково сильно. Отъ соблюденія этого условія зависитъ общая гармонія картины. Нельзя накладывать одинаковыя мѣста то жидкими, то плотными красками. Во всякомъ случаѣ, всѣ тона должны быть наложены полной кистью.

Жирное письмо имѣетъ то преимущество, что густо наложенные свѣтовые тона, собирая лучи на своей выпуклой

поверхности, представляютъ тѣмъ самымъ живой контрастъ съ плоскими тѣневыми тонами и пріобрѣтаютъ округлость и рельефность. Эффектъ усиливается еще тѣмъ, что отдѣльныя точки на металлахъ, камняхъ, украшеніяхъ и т. п. какъ бы сверкаютъ. Но пользоваться этимъ эффектомъ слѣдуетъ осторожно.

Яркіе блики, которые встрѣчаются въ мертвой натурѣ на стеклѣ, фарфорѣ, металлѣ, полированномъ деревѣ, на матеріяхъ, также на пѣнящейся водѣ, тогда только производятъ впечатлѣніе, когда они наложены смѣло, разомъ, безъ боязливаго вожденія кистью туда и сюда. Да и вообще въ живописи все смѣлое производитъ свѣжее и яркое впечатлѣніе, и блѣдно выходитъ все робкое и нерѣшительное.

Чѣмъ ярче долженъ быть свѣтъ, тѣмъ плотнѣе, гуще должно накладывать краски. Конечно, все имѣетъ границы, на все есть мѣра — куски красокъ отъ черезчуръ густыхъ мазковъ могутъ дать отъ себя тѣни, и эффектъ получится неблагопріятный.

Густое письмо хорошо еще тѣмъ, что отъ грунта тонъ не измѣняется, а при жидкомъ накладываніи грунтъ оказываетъ вліяніе ужъ тѣмъ, что усиливаетъ или ослабляетъ теплоту тона.

Многіе художники для густого письма большихъ пространствъ пользуются шпателемъ. Въ искусныхъ рукахъ тонъ, приложенный шпателемъ по небу, можетъ дать удивительный эффектъ. Но этотъ способъ требуетъ очень много умѣнья.

Мы сказали, что слишкомъ густо наложенныя краски вредятъ впечатлѣнію, но и неумѣстная робость въ этомъ отношеніи также вредна: она сообщаетъ работѣ плоскость, холодность и безцвѣтность. Разумѣется, на болѣе мелкихъ картинахъ письмо не должно быть такъ густо, какъ на большихъ.

Густое письмо требуется также для неба, для бликовъ на облакахъ, для отдѣльныхъ, выдающихся изъ массы, листьевъ и т. п. Что касается тѣней, то ихъ стараются дѣлать прозрачными, избѣгая острыхъ краевъ, черноты и загрязненія тоновъ. Особенной осторожности требуютъ очень глубокія тѣни и темные удары, ихъ пишутъ теплыми тонами, почему синій не долженъ входить въ большомъ количествѣ. Вообще, тѣни, штрихи, точки, какъ бы ни была густа краска, не должны казаться зрителю черными пятнами.

Подмалевка. Копія. Манера.

Тотъ, кому приходится въ первый разъ стоять у мольберта съ палитрой, кистью и муштабелемъ въ лѣвой рукѣ, не найдетъ сначала такое положеніе особенно удобнымъ, но уже послѣ первыхъ опытовъ оно становится для него привычнымъ и неудобства исчезаютъ сами собой.

На палитру кладутъ обыкновенно слѣдующія краски: бѣлила, неаполитанскую желтую, желтую охру, жженую охру, киноварь, розовый крапъ, жженую сіену, битюмъ, Blauschvarz (синечерную), кобальтъ, ультрамаринъ и прусскую голубую. Маслянки прикрѣпляются къ палитрѣ; одна наполовину наполняется маковымъ масломъ для чистки кистей, другая— сушащимъ масломъ съ примѣсью 6 или 8 капель копаловаго лака. Эта примѣсь придаетъ краскамъ блескъ и прозрачность и часто употреблялась корифеями живописи (Ванъ-Эйкъ, Тиціанъ, Корреджіо, Веронезъ, Рубенсъ, Ванъ-Дикъ, Рембрантъ и др.).

Нѣкоторые художники употребляютъ 4 чашечки; одну съ льнянымъ или маковымъ масломъ, другую съ копаловымъ лакомъ, третью съ смѣсью послѣдняго съ янтарнымъ лакомъ и четвертую съ лавандуловымъ масломъ.

Для первыхъ опытовъ рекомендуемъ копированіе этюдовъ и, если возможно, картинъ лучшихъ мастеровъ, что вовсе не представляетъ особыхъ трудностей. Также очень поучительны упражненія въ мертвой натурѣ. Но позже мы подробнѣе поговоримъ о копированіи.

На практикѣ не существуетъ строгаго дѣленія, приведеннаго нами выше, на подмалевку и прописываніе. Мы приняли это дѣленіе единственно въ видахъ облегченія работы начинающему и позднѣе мы увидимъ, что не всегда является необходимость въ прописываніи. Для того, кто хорошо знакомъ съ техникой, оно является уже ненужнымъ. Но въ тѣхъ случаяхъ, когда хотятъ достичь въ работѣ самой тщательной и совершенной техники, это дѣленіе необходимо.

Подмалевка должна представлять прочный фундаментъ для дальнѣйшаго накладыванія красокъ, слѣдовательно, облегчить прописываніе и нанесеніе всѣхъ деталей.

Подмалевка состоитъ въ томъ, что покрываютъ плотными красками весь холстъ, придаютъ предметамъ правильную, опредѣленную форму и наносятъ локальные тона такъ, чтобы общее впечатлѣніе, свѣта и тѣни выступили совершенно ясно.

Существуютъ два одинаково хорошихъ метода: первый, очень простой въ техническомъ отношеніи, не представляетъ никакихъ трудностей и больше походитъ на прокладку, почему и рекомендуемъ его начинающему, хотя бы только для первыхъ опытовъ въ ландшафтѣ. Масляная краска накладывается или совсѣмъ жидко или разжижается терпентиннымъ масломъ, къ которому чуть-чуть примѣшиваютъ сушащаго масла (1 : 100 или 1 : 50) или сиккатива. Такимъ образомъ наносятъ тонко и бѣгло, но достаточно опредѣленно, общіе эффекты въ свѣтѣ и тѣни, что дается не трудно и быстро, и черезъ короткое время можно судить о впечатлѣніи свѣта и красокъ картины. Особенно хорошъ этотъ методъ для картинъ съ фигурами.

Прежде всего пишутъ небо и дали, потомъ постепенно переходятъ къ среднему и переднему плану, причемъ тона всегда берутся *теплые*. Всѣ детали оставляются до прописыванія.

При второмъ способѣ, требующемъ большого знакомства съ техникой, пишутъ исключительно плотными красками. Свѣта и тѣни накладываются свѣтлѣе и слабѣе, чѣмъ нужно; самыя глубокія тѣни дѣлаются гораздо теплѣе, чтобы при прописываніи темной краской онѣ не впадали бы въ черное.

Вотъ въ общемъ ходъ работы. Еще нѣсколько совѣтовъ относительно подробностей.

Краски нужно брать не разбавленными, не скупясь на нихъ. Кисти лучше всего брать щетинныя съ короткимъ волосомъ. Накладываютъ краски сильно, коротко, слѣва на право, то гуще, то жиже, смотря по надобности. Масла, какъ мы уже не разъ говорили, слѣдуетъ избѣгать. Если же краска выходитъ изъ трубочки очень густой, то разжижаютъ ее льнянымъ масломъ съ примѣсью небольшого количества копаловаго лака. Для бѣлилъ берутъ лѣтомъ орѣховое масло, зимой—льняное. Послѣднее нѣсколько желтитъ бѣлила.

Если наложенные тона дѣйствуютъ гармонично, то незачѣмъ стараться усиливать ихъ блескъ, чтобы не испортить ихъ вторичнымъ покрытіемъ.

Всѣ детали оставляютъ пока безъ вниманія. Воздухъ, дали и средній планъ накладываются плотными красками. Средній планъ наносятъ широкими мазками только въ приблизительныхъ очертаніяхъ, а передній планъ — обращая вниманіе только на общее впечатлѣніе, причемъ рѣзко обозначенные тѣнями предметы вырисовываютъ опредѣленно, но яркихъ свѣтовъ и глубокихъ тѣней слѣдуетъ избѣгать.

Сперва рекомендуютъ накладывать локальные тона, потомъ уже приступать къ свѣтлымъ и темнымъ частямъ; другіе накладываютъ сперва средніе тона, потомъ тѣни и, подъ конецъ, свѣта. Но этотъ способъ не заслуживаетъ подражанія. Тѣни подмалевываютъ, смотря по цвѣту предмета: холодными, сине-сѣрными, сѣро-фіолетовыми или сѣро-зелеными тонами (при прописываніи ихъ проходятъ болѣе теплыми тонами), но всегда равномѣрно и не темно, чтобы позже не пришлось ихъ покрывать болѣе свѣтлыми тонами, отчего тѣни тускнѣютъ, теряютъ прозрачность и производятъ такое впечатлѣніе, точно онѣ покрыты туманомъ, флеромъ или пылью.

Нѣкоторые художники подмалевываютъ тѣни драпировокъ, почвы, деревьевъ и т. п. смѣсью черной слоновой кости и жженой сіены. Другіе подмалевываютъ тѣни только прозрачными красками. Вообще, совѣтуемъ дѣлать тѣни прозрачными и избѣгать въ смѣсяхъ бѣлилъ, придающихъ нѣкоторую тяжеловатость.

Ярко свѣтящіяся мѣста, сильные блики слѣдуетъ писать очень густо и не совсѣмъ одинаково, но не совѣтуемъ злоупотреблять густымъ письмомъ, потому что краски, наложенныя кучками, не позволяютъ тонкой обработки и изящной формы. Для густого накладыванія служатъ болѣе длинныя кисти, такъ какъ онѣ легче освобождаютъ краску.

Начинаютъ работу обыкновенно съ неба, съ лѣваго верхняго угла картины, и соблюдая постепенность тоновъ доходятъ до дали, горъ и т. д., мѣстами сгущая тона. Блестящее голубое небо подмалевываютъ сѣроватымъ тономъ изъ черной, бѣлилъ и прусской голубой и для избѣжанія зеленоватаго оттѣнка прибавляютъ немножко киновари или лака. При прописываніи проходятъ ультрамариномъ. Для сѣраго неба достаточно въ свѣтлыхъ тонахъ бѣлилъ, свѣтлой и жженой охры; для темныхъ тоновъ примѣшиваютъ Вандикъ коричневый, чер-

ную, умбру сырую и жженую, жженую сіену, ультрамаринъ, берлинскую лазурь и киноварь.

Марины лучше всего подмалевывать сѣроватыми, въ тѣняхъ болѣе густыми тонами; воду-синеватымъ и зеленоватыми тонами съ охрой и ультрамариномъ, которые можно замѣнить синей и черной.

Дали надо прокладывать тѣми же тонами, какъ и небо, но болѣе жидко. То и другое пишется всегда вмѣстѣ, въ одинъ день, чтобы тона нѣжно сливались другъ съ другомъ; вмѣстѣ пишутся и остальныя входящія сюда части.

Облака въ большихъ массахъ, а также мелкія и темныя облачка пишутся также вмѣстѣ, сразу; напротивъ, свѣтлыя, легкія облачка накладываются позже уже по просохшей краскѣ.

Когда небо и даль подмалеваны, оставляютъ работу сохнуть, чтобы сѣрые тона не перешли въ средній планъ, отчего онъ много потерялъ бы въ своей ясности. Прерывать работу нѣтъ необходимости, гораздо лучше подмалевку картину начинать и оканчивать сразу, въ одинъ присѣстъ. Но прерывая работу, слѣдуетъ разогнать краску за контуры написанныхъ частей, чтобы не получить острыхъ краевъ.

Подвигаясь къ переднему плану, тѣни и локальные тона наносятъ все сильнѣе. Теперь прибавляютъ зеленую землю, жженую зеленую землю, Вандикъ коричневый и жженую умбру. Мелочи передняго плана, какъ столбы, заборы, скалы и т. п. оставляютъ, какъ они были въ прокладкѣ (если только этотъ тонъ не мѣшаетъ) или измѣняютъ тонкимъ слоемъ краски, но все еще имѣютъ въ виду однѣ большiя массы. Вообще, сперва накладываютъ болѣе темный тонъ, какъ на переднемъ планѣ, такъ и на покрытыхъ травой мѣстахъ, но тонъ не долженъ быть густой, чтобы потомъ удобно было накладывать на него свѣтлыя или темныя детали, растенія и т. д. Для растительности передняго плана идетъ главнымъ образомъ сырая и жженая зеленая земля, свѣтлая и темная охра, сырая и жженая сіена, неаполитанская желтая и кобальтъ. Почву, зданія и деревья передняго плана накладываютъ густо; деревья не въ очень зеленомъ, а лучше всего въ красноватомъ тонѣ, иногда въ легкомъ оранжевомъ. Раскинувшіяся по небу деревья съ листвой, сквозь которую просвѣчиваетъ небо, оставляютъ безъ вниманія; ихъ наносятъ потомъ при прописываніи.

По окончаніи подмалевки картину оставляютъ сохнуть на свѣту, а не повернутой къ стѣнѣ, и тщательно оберегаютъ отъ пыли. Маленькій сквознякъ очень полезенъ. Лѣтомъ картина высыхаѐтъ въ три дня, зимой—въ 8—10 дней. Чтобы узнать высохла-ли картина, достаточно притронуться къ чернымъ и коричневымъ тонамъ. Если они высохли, то и остальныя краски сухи. Для скорѣйшей просушки выставляютъ картину на солнце или передъ горячей печкой. Но въ самомъ благопріятномъ случаѣ на просушку потребуется не менѣе 24 часовъ. Во всякомъ случаѣ нужно взять за правило—никогда не трогать масляную картину до тѣхъ поръ, пока она совсѣмъ не высохнетъ, если только она не должна быть сырой. Въ сырую погоду картины сохнутъ очень медленно, во избѣжаніе чего прибавляютъ немного масла.

Когда прекращаютъ работу до слѣдующаго дня, то никогда не прерываютъ ее среди большихъ партій или въ свѣтлыхъ частяхъ, а всегда въ тѣневыхъ, потому что темныя краски медленнѣе сохнутъ. Во всѣхъ случаяхъ разгоняютъ краску по краямъ и прибавляютъ немного масла.

Еще разъ совѣтуемъ дѣлать подмалевку какъ можно свѣтлѣе, потому что сгущеніе свѣтлыхъ тоновъ возможно во всякое время.

Теплыхъ тоновъ слѣдуетъ держаться въ подмалевкѣ, потому что охладить тона всегда успѣется; при томъ каждая краска понижается въ тонѣ не только при высыханіи, но и отъ вліянія ниже лежащихъ тоновъ. Поэтому всѣ тона, лежащіе не на свѣтлой прозрачной подмалевкѣ, измѣняются и теряютъ при высыханіи блескъ и силу. Все это надо принимать во вниманіе, а потому и позже слѣдуетъ избѣгать какъ очень густыхъ тоновъ, такъ и очень сильныхъ тѣней.

Кромѣ вышеизложенныхъ методовъ практикуется еще нѣсколько.

Нѣкоторые художники подмалевываютъ только сѣрымъ, что придаетъ ландшафту много воздушности. Другіе подмалевываютъ цвѣтнымъ сѣрымъ или тонами, сильно впадающими въ сѣрый. Такая подмалевка сообщаетъ работѣ много теплоты и воздушности. Третьи рекомендуютъ передъ началомъ работы небо, дали и средній планъ пройти нейтральнымъ, смѣшаннымъ съ терпентиннымъ масломъ, оранжевымъ тономъ и

по немъ писать. Для передняго плана пользуются терпентиннымъ масломъ съ асфальтомъ, что позволяетъ писать по сырой еще картинѣ.

Тиціанъ и другіе венеціанцы подмалевывали свои картины черной, бѣлилами, желтой и красной, свѣтло и очень густо (въ тѣняхъ съ небольшимъ количествомъ индѣйской красной). Спустя мѣсяцъ дѣлали необходимыя исправленія и на эту подмалевку накладывали локальные тона прозрачными красками. Лессировки широко примѣнялись. Для неба употребляли краски плотныя и полупрозрачныя. Подобнаго же метода держались Рубенсъ и его ученики, Вандикъ и Рембрандтъ. Нидерландцы подмалевывали чаще всего теплымъ коричневымъ.

Теперь сдѣлаемъ нѣсколько замѣчаній относительно *копированія.*

Совѣтуемъ усвоить себѣ то правило, что работать слѣдуетъ спокойно, не спѣша, уясняя себѣ всѣ частности, и тогда только можно достичь того, что впослѣдствіи можно сразу охватить все цѣлое.

Не только въ краскахъ, но и въ манерѣ письма копирующій долженъ точно придерживаться оригинала. Уже передъ началомъ работы изслѣдуютъ картину во всѣхъ отношеніяхъ и въ особенности стараются изучить, не зависятъ ли эффекты отъ подмалевки и въ такомъ случаѣ стараются опредѣлить, подмалевана ли картина цвѣтнымъ сѣрымъ или красными тонами; кромѣ того на какомъ грунтѣ она написана и т. д. Все это вліяетъ на дальнѣйшій ходъ работы. Красная подмалевка встрѣчается на картинахъ, изображающихъ ночные виды, чтобы придать имъ теплоту и прозрачность, недостающія темнымъ краскамъ. Напримѣръ, при копированіи освѣщеннаго луной ландшафта Ванъ-деръ-Неера пришлось бы коричневыя освѣщенныя части ландшафта и сѣрые тона воздуха и воды подмалевывать краснымъ, а вообще все — краснокоричневымъ тономъ, и только совсѣмъ глубокія тѣни можно подмалевать жженой зеленой землей.

Передача цвѣтовыхъ эффектовъ относительно легка, хотя и не всегда дается сразу. Для облегченія этого труда можно воспользоваться однимъ изъ слѣдующихъ пріемовъ.

Смѣшавъ краски, изъ которыхъ хотятъ составить нужный тонъ, берутъ на шпатель немного смѣси, подносятъ ее къ

картинѣ и сравниваютъ съ соотвѣтствующимъ тономъ оригинала. При такомъ способѣ легко избѣжать крупныхъ ошибокъ.

Можно также провести на холстѣ широкій мазокъ и тогда яснѣе будетъ видно, какую еще краску нужно прибавить къ смѣси. Промежуточные и переходные тона получаютъ, смѣшивая главные тона кистью на палитрѣ. Первый опытъ будетъ не удаченъ, но въ концѣ концовъ тонъ удается и смѣсь на ножѣ почти не будетъ отличаться отъ тона оригинала. Этотъ способъ хотя не много скученъ, но зато даетъ хорошій результатъ.

Кисти слѣдуетъ употреблять щетинныя, различныхъ размѣровъ. Во время работы полезно ихъ мыть почаще.

Копіи историческихъ и жанровыхъ картинъ и портретовъ требуютъ вѣрной передачи во всѣхъ подробностяхъ, но въ ландшафтѣ, въ цвѣтахъ и плодахъ копирующій связанъ гораздо менѣе, особенно въ рисункѣ. Напр. въ ландшафтѣ никто не станетъ срисовывать каждый камешекъ на скалѣ или дорогѣ, каждый листикъ на деревѣ, каждую травку на лужайкѣ или каждый клочекъ пѣны на пѣнящейся водѣ, точно такъ же какъ не стали бы срисовывать это съ натуры. Нужно стараться о вѣрной передачѣ характера, настроенія и манеры оригинала. Не все-ли равно, 11 или 12 трещинъ на стволѣ дерева и больше или меньше однимъ бликомъ? Главное дѣло въ томъ, чтобы копія казалась оригиналомъ и производила бы въ общемъ впечатлѣніе подлинника.

Начинающій обыкновенно не удовлетворяется своими первыми опытами, но ничто не дается безъ труда и при стараніи легко убѣдиться, что техника живописи доступнѣе, чѣмъ это кажется сначала. Необходимо только взять вѣрную отправную точку. Прежде всего нужно заботиться о вѣрности и гармоніи цѣлаго, о подчиненіи деталей общему, и никогда не слѣдуетъ стремиться къ эффектамъ и показной сторонѣ.

Ни въ какомъ случаѣ не надо бросать эскизъ или картину, хотя бы въ данный моментъ они и казались никуда не годными. Въ минуту неудачъ можно уничтожить вовсе не плохія работы и потомъ пожалѣть о нихъ. Гораздо лучше, если работа наскучила или не идетъ на ладъ, оставить ее на время въ покоѣ. Позже, когда взглянутъ на нее другими глазами, могутъ найдти такія достоинства, которыхъ раньше

не замѣчали, а вмѣстѣ съ тѣмъ явится и желаніе докончить работу.

Предупреждаемъ, что никакихъ поправокъ и измѣненій въ этюдахъ съ натуры дома дѣлать не слѣдуетъ.

Многіе, копируя работу хорошаго мастера, считаютъ своей непремѣнной обязанностью передавать самыя незначительныя мелочи, чуть не каждый листикъ и травку, хотя нѣкоторыя изъ этихъ мелочей обязаны своимъ существованіемъ больше случаю, чѣмъ намѣренію. Въ слѣпомъ подражаніи совсѣмъ нѣтъ необходимости. Напротивъ, безотчетное подражаніе манерѣ другихъ приводитъ только къ механической передачѣ одной формы, не сообщая ей мысли, души оригинала. Подражаніе хорошо только, какъ средство для выработки въ себѣ техники и пониманія красокъ съ цѣлью дальнѣйшаго самостоятельнаго развитія. Леонардо да Винчи, предупреждая отъ подражанія говоритъ: „лучше прибѣгать къ природѣ, чѣмъ къ другимъ мастерамъ, которые сами учились у природы". Поэтому начинающій не долженъ ставить себѣ цѣлью быть хорошимъ копіистомъ. Копированіе — только первый шагъ въ искусствѣ. Каждый долженъ стремиться выработать въ себѣ свою собственную манеру. Въ живописи все оригинальное имѣетъ особую прелесть, которая при копированіи пропадаетъ. Но, конечно, не слѣдуетъ впадать въ другую крайность — стремленіе къ оригинальности можетъ породить манерность, а манерность приводитъ къ односторонности и вычурности въ ущербъ вѣрности природѣ.

Шлифованіе. Прописываніе.

Когда подмалевка окончательно высохнетъ, тогда снимаютъ шпателемъ всѣ шероховатости, скопленія засохшей краски, борозды и т. п. При соскабливаніи надо остерегаться повредить холстъ. Къ этой процедурѣ приступаютъ не раньше, чѣмъ краски высохнутъ окончательно.

Для дальнѣйшаго сглаживанія употребляютъ пемзу, сепію или песочную бумагу. Острыя верхнія грани сепіи надо предварительно округлить, потомъ ее ровно обточить и облить водой. Этимъ кускомъ водятъ по картинѣ короткими кругами, какъ бы полируя. Съ пемзой, которая дѣйствуетъ слабѣе и

потому рѣже употребляется, поступаютъ такимъ же образомъ. Лучше покупать ее въ готовомъ видѣ кубиками. Потомъ картину обмываютъ водой и высушиваютъ на воздухѣ или передъ печкой.

Прежде, чѣмъ приступить къ прописыванію, картину легко протираютъ пальцемъ лаковымъ или льнянымъ масломъ; излишекъ масла удаляютъ мягкой кистью. Цѣль этого натиранія — связать новый слой красокъ съ прежнимъ, отчего картина производитъ такое впечатлѣніе, какъ если бы она была написана сразу, безъ перерывовъ.

Многіе художники покрываютъ картину вмѣсто масла жидкою смѣсью лака на льняномъ маслѣ съ большой дозой скипидара. На большихъ картинахъ этотъ составъ накладывается большой щетинной кистью, но не по частямъ, чтобы не повредить общему впечатлѣнію. Но гораздо проще обмыть картину только водой и результатъ получится тотъ-же.

При прописываніи главное вниманіе обращается на исполненіе всѣхъ деталей, на характерность колорита, на исправленіе недодѣланнаго, вообще на полноту изображенія, чтобы работа производила впечатлѣніе оригинала. Но прописываніе всегда производится по совершенно высохшимъ краскамъ.

Если нѣкоторые мѣста удались сразу, то рѣшительно не совѣтуемъ трогать ихъ еще разъ, потому что гораздо легче ихъ совсѣмъ испортить, чѣмъ улучшить. Тѣ мѣста, которыя вышли слишкомъ темными, чтобы сдѣлать ихъ свѣтлѣе, перекрываютъ плотнымъ слоемъ краски, потомъ лессируютъ. Жесткость въ воздухѣ и водѣ устраняютъ бѣлилами, неаполитанской желтой и киноварью, въ болѣе холодныхъ тонахъ прибавленіемъ кобальта. Слишкомъ слабыя тѣни усиливаютъ и, гдѣ надо, связываютъ полутѣнями. Вообще, всѣ мѣста, блескъ или силу которыхъ нужно поднять, накладываютъ очень густо, полной кистью. Самые яркіе и мелкіе блики наносятся смѣлымъ увѣреннымъ мазкомъ, но съ точнымъ соблюденіемъ особенностей характера блика въ натурѣ.

Общій ходъ работы остается такой же, какъ и при подмалевкѣ.

При прописываніи также пишутъ сперва задній планъ, воздухъ и дали (но сразу, безъ перерыва), потомъ переходятъ къ среднему плану и затѣмъ къ переднему. На заднемъ планѣ

надо особенно заботиться о соблюденіи воздушной перспективы, для чего дали и средній планъ выдерживаются не слишкомъ ясно. Изъ красокъ больше всего употребляются крапы, Робертъ лакъ № 7, жженый карминъ, ауреолинъ, кадмій, жженая сіена, жженая зеленая земля, Вандикъ коричневый, асфальтъ, прусская коричневая, черная слоновая кость, ультрамаринъ, берлинская лазурь и др.

Раскинувшіяся по воздуху вѣтви деревьевъ, какъ только небо высохнетъ, пишутъ вмѣстѣ съ другими еще не написанными частями.

Лучше всего начинать съ локальныхъ тоновъ и отъ нихъ переходить къ свѣту, тѣнямъ и рефлексамъ и только подъ конецъ перейти къ самымъ яркимъ свѣтамъ, которые легко получить, если при подмалевкѣ наложить ихъ бѣлилами, а позже пролессировать соотвѣтствующимъ тономъ.

Во время работы совѣтуемъ почаще отходить отъ картины и сравнивать ее съ оригиналомъ. Затѣмъ рекомендуемъ не терять времени на излишнія подробности, а сосредоточиться на главномъ и самомъ трудномъ: на подборѣ тоновъ, свѣтѣ и тѣняхъ.

Окончаніе. Ретуши и Лессировки.

Если прописываніе окончено и картина *совершенно высохла*, внимательно нѣсколько разъ ее просматриваютъ, причемъ всегда найдутся мѣста, которыя потребуютъ поправокъ: здѣсь усилить свѣтъ, тамъ тѣнь и т. д. Подобныя исправленія дѣлаются посредствомъ ретушей и лессировокъ.

Подъ ретушами подразумѣваютъ очень тонкое прописываніе по наложеннымъ уже краскамъ для послѣднихъ ударовъ, окончательныхъ исправленій и т. д. *). *Подъ лессировками* подразумѣваютъ тонкій слой прозрачныхъ красокъ, который накладывается на высохшія уже краски, чтобы измѣнить ихъ тонъ и глубину.

Лессировки употребляются главнымъ образомъ для усиливанія, согрѣванія или ослабленія рѣзкихъ тѣней и свѣтовъ. Самое сильное впечатлѣніе лессировки производятъ на мѣ-

*) См. *масла, лаки и сиккативы.*

стахъ, густо подмалеванныхъ бѣлилами, что очень часто примѣняется въ мертвой натурѣ, драпировкахъ, тканяхъ, украшеніяхъ и т. п. Кромѣ того легкія тѣни и нѣжные рефлексы могутъ быть достигнуты только въ этотъ періодъ работы, какъ и яркіе блестящіе цвѣта, которые не могутъ быть наложены съ достаточной рѣшительностью при прописываніи на сочныхъ еще краскахъ.

Ретуши пишутъ быстро сохнущими красками и потому они меньше требуютъ сушащихъ средствъ, чѣмъ лессировки.

Передъ ретушированіемъ натираютъ назначенное мѣсто копайскимъ бальзамомъ или однимъ изъ упомянутыхъ уже лаковъ; могущій получиться излишекъ удаляютъ шелковой бумагой. Можно также натереть маковымъ или льнянымъ масломъ, растертымъ со слиной шпателемъ на палитрѣ въ видѣ мази. Тонъ, которымъ ретушируютъ, долженъ быть прозраченъ и также теменъ, какъ и мѣсто, которое ретушируютъ. Смѣси плотно кроющихъ красокъ, но безъ бѣлилъ, наложенныя тонкимъ слоемъ въ родѣ лессировокъ, производятъ великолѣпное впечатлѣніе, но требуютъ большой ловкости, иначе получатся тусклые и тяжелые тона.

Удары надо всегда накладывать теплой и никогда сѣрой или холодной краской; тона при этомъ можно брать свѣтлѣе или темнѣе, чѣмъ грунтъ. Вообще, надо сперва все осмотрѣть, чего не достаетъ для полной законченности всей картины и какія детали надо выдвинуть.

Для ретушей требуются болѣе тонкія волосяныя кисти, для лессировокъ — всегда щетинныя, потому что эти кисти сообщаютъ лессировкѣ прозрачность.

Ретуши и лессировки на небѣ надо примѣнять со большой осторожностью, особенно ретуши, потому что легко загрязнить тона; но кто обладаетъ въ достаточной степени опытомъ и ловкостью, можетъ съ помощью ихъ придать много красоты и ясности свѣтовымъ тонамъ неба. Не слѣдуетъ бояться перекрывать лессированные уже мѣста передняго плана. Напротивъ, здѣсь желательны разнообразные, мѣняющіеся пріемы, какъ напр. для изображенія каменистой, неровной почвы и т. п. Волосы отъ щетины и всякіе случайности въ этомъ родѣ могутъ быть здѣсь съ пользой употреблены въ дѣло.

Очень полезенъ еще слѣдующій пріемъ: берутъ полную густой краски кисть и легко проносятъ ее по стволамъ деревьевъ, по дорогамъ, скаламъ и т. п. такъ, чтобы краска пристала только къ выдающимся шероховатымъ мѣстамъ, глинѣ, мху, лишаямъ и т. д. Это исполненіе требуетъ вкуса, навыка и очень легкой руки и не годится для большихъ пространствъ.

Передъ лессированіемъ (что можно дѣлать только по совершенно просохнувшимъ уже краскамъ) поступаютъ также, какъ и съ ретушами, т. е. данныя мѣста осторожно протираютъ копайскимъ бальзамомъ; при очень тонкихъ лессировкахъ копайскій бальзамъ примѣшивается къ лессировочной краскѣ. Если краска изъ трудно-сохнущихъ, то прибавляютъ шпателемъ сушащаго лака. Къ очень свѣтлымъ, чистымъ и холоднымъ тонамъ лучше прибавить бѣленаго маковаго масла, отъ котораго тона не темнѣютъ и не желтѣютъ.

Для лессировокъ годятся всѣ крапныя краски, ауреолинъ, жженая сіена, асфальтъ, ультрамаринъ, Grünspan, прозрачныя черныя, берлинская лазурь и коричневая, жженая зеленая земля и другія не бо̀льшей плотности. Для тѣневыхъ партій идетъ болѣе теплая краска: жженая сіена, асфальтъ, кассельская коричневая, черная костяная, синяя или синечерная (Blauschwarz).

Если лессировка не удалась, то надо попробовать пролессировать еще разъ другой краской, чтобы добиться желаемаго тона, но только еще болѣе прозрачной краской, чтобы не получить тусклаго тона. Напримѣръ, если тонъ лессировки слишкомъ зеленъ, то нужно скорѣй наложить очень тонкій слой крапа или жженой сіены, отчего тонъ значительно смягчится.

Если нужно понизить тона, совѣтуемъ перекрыть синечерной.

Если лессировка вышла слишкомъ коричневата, то перекрываютъ ультрамариномъ, иногда съ примѣсью черносиней, для дали, а для передняго плана черной или берлинской лазурью.

Въ большинствѣ случаевъ совѣтуютъ неудавшуюся лессировку вытереть тряпкой, кожей или шелковой бумагой, а очень маленькія мѣста — просто пальцемъ и клочкомъ ваты. Снять лессировку можно только въ томъ случаѣ, если лессировка еще не высохла или не успѣла размягчить нижній слой краски и соединиться съ нимъ, слѣдовательно, въ теченіи перваго полчаса.

Снимать лессировку нужно до тѣхъ поръ, пока клочки ваты не будутъ оставаться совершенно чистыми. На эти мѣста накладываютъ немного масла и опять снимаютъ до суха. Другіе вмѣсто ваты берутъ хлѣбные шарики. Съ новой лессировкой спѣшить нечего, лучше подождать, чтобы не повредить нижнихъ слоевъ.

Особенно часто лессируютъ части деревьевъ, скалъ, тѣни одеждъ и архитектурныхъ предметовъ, также внутренности зданій. Въ большихъ картинахъ можно гармонически связать большія пространства лессировками, проложенными черезъ свѣта и тѣни, съ остальными частями, но только очень жидкими красками. Начинающій долженъ избѣгать лессировокъ по очень ясному небу и далямъ; въ крайнемъ случаѣ можно употребить кобальтъ въ примѣси съ другой краской, но опытный художникъ лессировками можетъ вызвать поразительные эффекты.

При лессировкахъ слѣдуетъ брать какъ можно меньше краски и масла, чтобы лессировка не темнѣла.

Со временемъ многія лессировки совершенно исчезаютъ, особенно по случаю реставраціи старыхъ картинъ. Гораздо лучше обходиться безъ нихъ.

Начинающему мы не совѣтуемъ прибѣгать къ лессировкамъ, потому что помимо трудности неудавшіяся лессировки придаютъ картинѣ непріятную монотонность.

Очень полезно заканчивать картину въ рамѣ, потому что блескъ золота укажетъ многіе недостатки.

Въ этомъ періодѣ работы спѣшить не надо, а лучше идти осторожно къ цѣли, чаще прерывать работу и разсматривать картину на разстояніи, потому что тогда глазъ легче замѣтитъ недочеты въ свѣтѣ и тѣняхъ. Но исполненіе отдѣльныхъ частей не должно идти въ ущербъ общему впечатлѣнію и назойливо бросаться въ глаза зрителю.

По окончаніи картины совѣтуемъ отложить ее въ сторону, а черезъ нѣсколько дней просмотрѣть снова. Тогда нѣкоторыя мелочи, ускользнувшія раньше, станутъ сразу замѣтны,

и чѣмъ тщательнѣе отнесется художникъ къ ихъ исправленію, тѣмъ больше выиграетъ картина въ своей художественной законченности.

Способъ письма à la prima.

Писать картину à la prima значитъ писать сразу, не соблюдая разсмотрѣнныхъ нами выше различныхъ стадій работы, что обыкновенно бываетъ при письмѣ съ натуры. Такія картины не могутъ претендовать на высокую художественную законченность, хотя мелкія картины, небо и дали часто допускаютъ такое исполненіе.

Письмо à la prima дается не легко, но за то производитъ впечатлѣніе удивительной легкости и ясности красокъ, и прелесть этой свѣжести искупаетъ тѣ недочеты, какіе могутъ встрѣтиться при этомъ письмѣ.

Для письма à la prima выбираютъ грунтованный теплымъ красноватымъ тономъ холстъ. Главное въ работѣ — вѣрно угадать тона, причемъ тѣни и локальные тона накладываются сильно и сразу, лучше сильнѣе, чѣмъ слабѣе, но прозрачно и легко; переходные тона и полутѣни накладываются тонко и жидко. Настоящая работа начинается съ прокладыванія плотной краской свѣтовыхъ тоновъ и доводится до конца съ постояннымъ точнымъ соблюденіемъ отношеній тоновъ въ силѣ свѣта и тѣни. При этомъ надо стараться выдержать всѣ темныя мѣста въ очень тепломъ и прозрачномъ тонѣ, потому что впослѣдствіи они много потеряютъ теплоты рядомъ съ свѣтлыми плотными красками.

Вообще, лучше избѣгать писать à la prima. Этотъ родъ живописи очень непроченъ, особенно въ свѣтлыхъ тонахъ, много теряющихъ отъ времени.

Въ заключеніе повторяемъ еще разъ, что всѣ свѣта должны накладываться густо и чѣмъ они ярче, тѣмъ сильнѣе; тѣни накладываются жидко въ прозрачномъ тепломъ тонѣ, безъ бѣлилъ; рефлексы накладываются сильнѣе тѣней, но слабѣе, чѣмъ свѣта и тоже по возможности безъ бѣлилъ. Для очень свѣтлыхъ рефлексовъ берутъ неаполитанскую желтую. Очень глубокія тѣни получаются отъ лессированія темноватыми то-

нами по подмалевкѣ, но по лессировкамъ опять можно писать болѣе или менѣе плотными красками.

Таковъ общій ходъ работы; но всякій, разумѣется, можетъ позволить себѣ тѣ отступленія, какія онъ считаетъ наилучшими.

Можетъ случиться, что картина, надъ которой работали съ любовью и увлеченіемъ, оставитъ въ душѣ художника чувство неудовлетворенности, но это недовольство лучшій признакъ того, что художникъ стоитъ на пути къ дальнѣйшему совершенствованію.

Колоритъ.

Въ настоящее время никто уже не споритъ о значеніи и важности колорита, въ которомъ заключается главная прелесть картины и гармоніи красокъ. Но еще не такъ давно, нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ, въ нѣмецкихъ академіяхъ писали по условному казенному шаблону, отступить отъ котораго никто не рѣшался. Новое вліяніе принесли французы. По ихъ почину въ южной Германіи обратили тщательное вниманіе на колоритъ и реализмъ, вообще на правдивость изображенія. Это новое направленіе нашло себѣ даровитыхъ послѣдователей и скоро пріобрѣло среди художниковъ права гражданства.

Важность хорошаго колорита проявляется уже въ томъ, что онъ заставляетъ насъ забывать нѣкоторые недостатки въ формѣ и содержаніи, и подъ его подкупающимъ вліяніемъ нашъ приговоръ невольно становится мягче и снисходительнѣе. Укажемъ для примѣра на Пилоти и Макарта.

Даже незначительные сами по себѣ мотивы — то, что французы называютъ paysage intime, благодаря своему колориту могутъ произвести замѣчательно пріятное впечатлѣніе. Вспомнимъ, какъ привлекательны у нѣкоторыхъ художниковъ обычные зимніе ландшафты. Ошибочно думать, что блескъ колорита выражается только яркими красками. Напротивъ, послѣднія нерѣдко производятъ пестрое и рѣзкое впечатлѣніе. Какъ уже раньше было замѣчено, гармонія красокъ достигается преимущественно удачнымъ сопоставленіемъ контрастирующихъ цвѣтовъ. Напримѣръ, при развитой техникѣ и хорошемъ вкусѣ можно одними нейтральными и слабыми тонами достигнуть

лучшаго колорита, чѣмъ яркими и блестящими красками, съ которыми такъ трудно справиться и избѣжать черезъ чуръ рѣзкихъ эффектовъ. Но съ другой стороны, при талантливомъ обращеніи эти краски даютъ столько силы и блеска колориту, какихъ никогда недостигнуть другими средствами. Во всякомъ случаѣ, не совѣтуемъ ими злоупотреблять, чтобы не дать кричащаго впечатлѣнія.

Колоритъ не есть что либо опредѣленное и безусловное. Двѣ картины одинаковаго содержанія могутъ быть написаны совершенно правильно, но въ различныхъ тонахъ. Одна картина можетъ быть выдержана въ тепломъ желтомъ тонѣ, другая—въ холодномъ, и обѣ могутъ произвести одинаково сильный эффектъ.

Многіе художники любятъ выдерживать свои картины въ одномъ преобладающемъ тонѣ. Такъ, есть картины выдержанныя въ сѣромъ, желтомъ тонѣ, блестящаго, холоднаго или мутнаго колорита и т. д. Такая манера въ рукахъ мастера даетъ чрезвычайно изящные и сильные эффекты. Какъ замѣчательнаго и крайняго послѣдователя этого направленія, назовемъ американскаго художника Джемса Уильстера, выставившаго въ Лондонѣ, въ 1874 году, свои картины съ оригинальными названіями: *Ноктюрно въ синемъ и золотомъ тонѣ*, *Варіаціи въ синемъ и зеленомъ*, *Симфонія въ синемъ и розовомъ* и т. д. Это уже крайность, дальше которой некуда идти.

Какъ наиболѣе благодарный колоритный тонъ назовемъ изящный сѣрый. Выдержанныя въ этомъ тонѣ картины легче для исполненія, потому что яркія краски съ сѣрой даютъ всевозможныя сочетанія, красивыя и изящныя. Менѣе выгодное впечатлѣніе производитъ коричневый или черноватый колоритъ, хотя онъ часто примѣняется. Не слѣдуетъ домогаться исключительно энергичнаго дѣйствія красокъ, выражая всѣ главные тона густой и плотной краской. При такомъ способѣ легко получить рѣзкіе и тяжелые эффекты.

При оранжевомъ колоритѣ красный и желтый повышаются въ тонѣ, фіолетовый и сѣрый вовсе никуда негодятся, сивій сильно нейтрализуется, голубой впадаетъ въ сѣрый, темносиній въ коричневый. Объ этомъ мы уже упомянули въ теоріи цвѣтовъ.

Начинающему мы совѣтуемъ стремиться къ широкому исполненію и художественной цѣльности всего произведенія. Педантичное выполненіе всѣхъ деталей и незначительныхъ мелочей ведетъ только къ жесткости и пестротѣ. Но считаемъ долгомъ предостеречь отъ пристрастія къ яркимъ и блестящимъ тонамъ, хотя бы сочетанія и получались гармоничныя. Вѣрность природѣ должна стоять на первомъ планѣ. Природа не требуетъ украшенія, и картина самаго блестящаго и эффектнаго колорита, но не вѣрно передающая настроеніе ландшафта, теряетъ всякую художественную цѣнность въ глазахъ знатока и настоящаго художника.

Ландшафтъ.

Колоритъ ландшафта зависитъ главнымъ образомъ отъ состоянія атмосферы, освѣщенія и цвѣта неба. Цвѣтъ неба отражается повсюду и на всемъ, а въ полутѣняхъ и яркомъ свѣтѣ непосредственно. Вотъ почему, напр., на снѣжной поверхности при голубомъ небѣ чистый бѣлый цвѣтъ можетъ найти примѣненіе въ самыхъ блестящихъ бликахъ, всѣ же рефлексы будутъ голубыми. Вѣроятно, многіе изъ читателей сами подмѣтили это явленіе въ природѣ.

Помимо того, колоритъ ландшафта зависитъ отъ природы изображаемой страны и характера зелени, на что слѣдуетъ обратить особенное вниманіе. Южное ясное небо обусловливаетъ болѣе живые и теплые тона въ ландшафтѣ, чѣмъ сѣверное.

Въ виду разнообразія и богатства красокъ въ природѣ, перемѣнчивости тоновъ и ихъ безчисленныхъ оттѣнковъ, иногда почти неуловимыхъ, каждый ландшафтъ носитъ на себѣ своеобразный отпечатокъ, ему только свойственный и его характеризующій. Потому то эскизы съ натуры полезны не только, какъ необходимое и поучительное во всѣхъ отношеніяхъ упражненіе, но и какъ драгоцѣнный матеріалъ для послѣдующихъ работъ.

Въ началѣ каждой ниже слѣдующей главы мы перечислимъ подходящія краски и смѣси для изображенія каждаго предмета. О бѣлилахъ и черныхъ мы говорить не будемъ, потому что они входятъ во всѣ почти соединенія. Перечислить всѣ эти безчисленныя соединенія нѣтъ рѣшительно никакой

возможности, къ тому же мы не видимъ въ этомъ и необходимости. Совѣтуемъ каждому начинающему ознакомиться съ ними самому, по собственному опыту, что принесетъ ему гораздо больше пользы.

Мы приводимъ перечисленіе употребительныхъ красокъ настолько подробно, насколько это оказалось возможнымъ. Вѣроятно, большая часть читателей и не будетъ разбираться во всѣхъ указанныхъ тонахъ. Вѣрнѣе всего, что каждый выберетъ себѣ рядъ тоновъ, котораго и будетъ держаться. Мы укажемъ, при какихъ условіяхъ и въ какихъ соединеніяхъ примѣняется та или другая краска. Замѣтимъ, что только при полномъ знакомствѣ съ матеріаломъ возможно сдѣлаться хорошимъ колористомъ.

Мы не ограничились указаніемъ только главнѣйшихъ тоновъ по той причинѣ, что излишней краткостью боялись натолкнуть начинающаго на ложный путь бѣднаго условнаго колорита, который и такъ часто встрѣчается у диллетантовъ.

Послѣ перечисленія красочныхъ соединеній дадимъ необходимыя практическія указанія относительно техники. Предупреждаемъ, что перечисленіемъ красокъ мы вовсе не намѣрены дать какой либо шаблонъ или рецептъ, годный на всѣ случаи. Такихъ опредѣленныхъ указаній мы не даемъ, да и не можемъ дать. Цѣль наша—вывести начинающаго на вѣрный путь, помочь ему оріентироваться въ такомъ сложномъ искусствѣ, какъ живопись. Но дальше каждый долженъ идти самостоятельно и только при условіи самостоятельности въ работѣ и можно ожидать успѣха и дальнѣйшаго развитія.

1. Небо и облака.

А. КОЛОРИТЪ.

Важнѣйшія краски для изображенія неба, кромѣ бѣлилъ и черныхъ, слѣдующія:

Ультрамаринъ.
Небесно голубая (Coelinblau).
Кобальтъ.
Киноварь.
Индѣйская красная.

Крапный лакъ.
Ауреолинъ.
Желтая охра.
Неаполитанская желтая.
Умбра.

Наиболѣе часто употребляется желтая съ бѣлилами, съ киноварью или безъ нея. Всѣ почти оттѣнки составляются съ бѣлилами. Для облаковъ большей частью идутъ: ультрамаринъ съ красной (киноварь или индѣйская красная) или съ желтой (умра или неаполитанская желтая) и съ бѣлилами; кобальтъ съ ауреолиномъ и бѣлилами. Для вечерняго неба—крапъ съ ауреолиномъ, жженой свѣтлой охрой и бѣлилами. При письмѣ неба и всѣхъ поверхностей свѣтлыхъ цвѣтовъ надо избѣгать сушащаго масла.

Для яснаго синяго неба главнымъ образомъ идутъ: бѣлила съ кобальтомъ и немного черной слоновой кости; какъ болѣе чистый тонъ — бѣлила, ультрамаринъ, немного киновари и свѣтлой охры. Также еще кобальтъ одинъ или съ красной (розовый крапъ, индѣйская красная, киноварь, пурпуровый крапъ, жженая свѣтлая охра) или съ небольшимъ количествомъ ультрамарина и киновари съ флорентинской коричневой. Ультрамаринъ болѣе употребляется для неба южныхъ странъ, иногда съ примѣсью минеральной синей и бѣлилъ. Coelinblau.

Чтобы разбавить слишкомъ рѣзкій синій прибавляется: черная, индѣйская красная, темная охра и др.

Для очень свѣтлаго неба надо прибавить въ большомъ количествѣ бѣлилъ.

Очень нѣжные воздушные тона даютъ: пробковая черная, бѣлила съ небольшой дозой красной и др., потомъ кобальтъ съ темной охрой, также съ розовымъ крапомъ и желтой (ауреолинъ, свѣтлая охра, неаполитанская желтая; послѣдняя для туманнаго воздуха); неаполитанская желтая съ ультрамариномъ и бѣлилами.

Для сумерекъ идутъ: кобальтъ и индиго, съ пурпуровымъ крапомъ и безъ него. Берлинская лазурь, жженая умбра и бѣлила.

Для лунныхъ ночей: коричневая охра, черная и кобальтъ.

Ультрамаринъ или Вандикъ коричневый съ индиго и черной. Индиго прелессированный ультрамариномъ.

Облака въ ландшафтѣ, освѣщенномъ луной, требуютъ: черную съ ультрамариномъ или кобальтомъ; черную съ флорентійской коричневой (кельнская земля) и кобальтомъ, также съ Madderbraun и индиго.

Луна: свѣтлая охра съ бѣлилами.

Для сѣраго неба: бѣлила съ синей; бѣлила и пробковая черная съ малой примѣсью синей или желтой (желтая охра или сіена при грозовомъ небѣ); кобальтъ съ киноварью и желтой охрой, съ жженой свѣтлой охрой и черной слоновой костью или съ маддербрауномъ и Вандикомъ коричневымъ. Примѣсь жженой сіены придаетъ теплоту.

Для облаковъ на сѣромъ небѣ служатъ тѣ же тона съ небольшой примѣсью индиго, маддербрауна или черной и др.

Для восхода или захода солнца: бѣлила съ желтой (неаполитанская желтая, свѣтлая охра, ауреолинъ) съ красной или безъ нея (киноварь, крапъ, индѣйская красная); ультрамаринъ съ охрой и большимъ количествомъ бѣлилъ; кобальтъ съ крапомъ (розовый, пурпуровый) или съ киноварью и желтой охрой—жалтая (охра, кадмій, неаполитанская желтая) съ красной (крапъ, индѣйская красная)—розовый крапъ съ индѣйской красной или съ пурпуровымъ крапомъ, также ауреолинъ чистый или съ желтой охрой, съ умброй, съ розовымъ крапомъ или mardderbraun, съ жженой сіеной или жженой умброй—пурпуровый крапъ—madderbraun.

При солнечномъ восходѣ солнце пишутъ неаполитанской желтой съ бѣлилами, этими же тонами, только нѣсколько усиленными, пишутъ ближайшія къ нему части неба.

Облака вообще пишутъ черной и бѣлой съ красной или синей. Для блестящихъ тоновъ берутъ киноварь, для сумрачныхъ—индѣйскую красную.

Бѣлыя облака пишутъ бѣлилами, немного желтой охрой и черной, но края выдерживаютъ въ чисто бѣломъ тонѣ; для южныхъ странъ—бѣлила съ ауреолиномъ.

Для тѣневыхъ облаковъ: кобальтъ съ киноварью, черной и съ желтой охрой (получается очень красивый перламутровый тонъ), а для самыхъ сильныхъ бликовъ—желтый ультрамаринъ или свѣтлая охра, затѣмъ неаполитанская желтая и бѣлила съ киноварью или безъ нея.

Общіе тона для облаковъ при ясной погодѣ: кобальтъ, розовый крапъ и свѣтлая охра (смотря по пропорціи ихъ смѣшенія даютъ разнообразнѣйшіе оттѣнки, особенно чудный серебристо-сѣрый тонъ). Кобальтъ или ауреолинъ съ ультрамариномъ, съ жженой свѣтлой охрой и бѣлилами (нѣжный тонъ) или съ черной, съ киноварью, розовымъ крапомъ или madderbraun (послѣдній тонъ хорошъ для тѣней), съ свѣтлой охрой и madderbraun (средніе тона), съ жженой свѣтлой охрой и madderbraun (тѣни); ультрамаринъ съ бѣлилами и киноварью или индѣйской красной или умброй. Кобальтъ съ киноварью и черной или желтой; ультрамаринъ, жженая свѣтлая охра (киноварь, индѣйская красная) и бѣлила въ различныхъ пропорціяхъ съ крапомъ и безъ него, съ желтой охрой и ауреолиномъ.

Легкія сѣро-фіолетовыя облака пишутъ небольшимъ количествомъ краски (grauviolett) по голубому фону или ультрамариномъ, желтой охрой и бѣлилами, иногда съ примѣсью розоваго крапа, желтой охры или ауреолина; черной и бѣлилами съ красной и синей.

Облака пурпуроваго оттѣнка: индѣйская красная и madderbraun съ кобальтомъ, жженая свѣтлая охра; розовый крапъ и кобальтъ; свѣтлая охра и кобальтъ, потомъ черная съ розовымъ крапомъ или маддербрауномъ. Для болѣе глубокихъ тоновъ берутъ вмѣсто кобальта ультрамаринъ.

Дождевыя и вообще темныя облака: индиго съ индѣйской красной, съ примѣсью свѣтлой охры и розоваго крапа или жженой свѣтлой охры; ультрамаринъ съ черной и маддербрауномъ.

Облака холоднаго сѣраго тона: черная съ бѣлилами (очень нѣжный тонъ) или синей; ультрамаринъ съ черной и крапомъ или жженой свѣтлой охрой (нѣжный тонъ); ультрамариновая зола и черная.

Грозовыя облака и въ бурю: кельнская земля, крапъ, кобальтъ и бѣлила; ультрамаринъ съ черной, съ жженой свѣтлой охрой и безъ нея (грозовой тонъ); черная и жженая свѣтлая охра (мрачный тонъ); индиго съ индѣйской красной и примѣсью крапныхъ красокъ и безъ нихъ.

Облака утренней и вечерней зари: 1) золотистыя облака—желтая (кадмій, ауреолинъ, свѣтлая охра, неаполитанская желтая) съ розовымъ крапомъ и безъ него; охра съ кадміемъ; неаполитанская желтая съ ауреолиномъ.

2) *Для облаковъ оранжеваго оттѣнка:* оранжевая киноварь, оранжевый кадмій, марсъ оранжевый и тѣ же тона, но усиленные большимъ количествомъ краснаго; потомъ кадмій или желтый ультрамаринъ съ киноварью или розовымъ крапомъ.

3) *Облака ярко-красныхъ оттѣнковъ* пишутъ тѣми же тонами, но съ преобладаніемъ краснаго, и лессируютъ ихъ ареолиномъ съ розовымъ крапомъ.

Облака малиноваго оттѣнка: жженая свѣтлая охра съ розовымъ крапомъ; розовый крапъ съ киноварью или небольшимъ количествомъ пурпуроваго крапа; индѣйская красная; лессированная крапомъ.

Облака пурпуроваго оттѣнка: индѣйская красная съ кобальтомъ и пурпуровымъ или розовымъ крапомъ или также съ свѣтлой охрой; пурпуровый крапъ и кобальтъ съ жженымъ карминомъ и безъ него или съ индѣйской красной. Для болѣе густыхъ тоновъ берутъ вмѣсто кобальта ультрамаринъ.

Облака аспиднаго цвѣта: черная, кобальтъ или индиго и красная (madderbraun, пурпурный крапъ или индѣйская красная).

Облака нейтральныхъ зеленоватыхъ тоновъ: кобальтъ съ флорентинской коричневой или жженой умброй или съ розовымъ крапомъ и свѣтлой охрой.

Солнце можно писать, смотря по обстоятельствамъ, неаполитанской желтой съ бѣлилами и немного киновари.

B. ТЕХНИКА И ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Вѣчно измѣняющіяся атмосферныя явленія требуютъ отъ пейзажиста тщательнаго изученія близкаго знакомства съ ихъ своеобразными капризными проявленіями. Небо имѣетъ громаднѣйшее вліяніе на весь характеръ ландшафта и иногда составляетъ самую большую и важную часть картины. Даже тамъ, гдѣ небо отступаетъ назадъ, оно придаетъ пейзажу разнообразіе и воздушность.

Вѣрное изображеніе неба въ его различныхъ настроеніяхъ чрезвычайно важно, особенно, если оно богато цвѣтовыми тонами, облаками или занимаетъ большую часть картины, какъ это бываетъ въ морскихъ видахъ или равнинахъ. Когда же оно представляетъ небольшую часть картины, то исполненіе его значительно упрощается. Относительно цвѣта неба замѣтимъ, что самый густой синій накладывается въ зенитѣ, слѣдовательно у верхняго края картины, и ослабляется къ горизонту, а вблизи солнца ослабляется еще болѣе. При пасмурномъ или сѣромъ снѣжномъ небѣ краски на горизонтѣ накладываются гуще, а кверху ослабляются.

Въ южныхъ странахъ съ яснымъ небомъ (Сѣверная Африка) эта разница почти исчезаетъ; тамъ синій цвѣтъ въ зенитѣ немного сильнѣе, чѣмъ на горизонтѣ, подобно тому какъ у насъ все небо при заходѣ солнца пылаетъ и слабо окрашивается на короткое время въ желто-красный цвѣтъ. Цвѣтъ неба во многомъ зависитъ отъ ясности, чистоты и прозрачности воздуха. Напрасно стали бы мы искать на нашемъ сѣверѣ тѣхъ блестящихъ великолѣпныхъ тоновъ, какими мы любуемся въ Египтѣ и на Востокѣ. Небо каждой страны имѣетъ свою характерную особенность.

Безоблачное синее, собственно южное, небо накладываютъ постепенно сверху фіолетовымъ, переходя къ горизонту въ зеленоватый тонъ, притомъ верхнюю треть нужно накладывать розовымъ крапомъ, нижнюю желтой охрой. Въ ландшафтахъ сѣверныхъ странъ такое исполненіе не всегда выгодно, особенно при краснокоричневой почвѣ, кирпичныхъ крышахъ и т. п.

Безоблачное небо концентрируетъ въ себѣ свѣтъ, отчего освѣщенные предметы и дали кажутся темнѣе, кромѣ того дали сильно контрастируютъ съ небомъ. Конечно, темное грозное небо, а также вырисовывающіяся въ небѣ сильно освѣщенные предметы не подходятъ подъ это правило; но даже темное небо рѣзко отдѣляется отъ земли.

Солнечный заходъ, богатый красками и свѣтовыми эффектами, пишется густо и длинными мазками. Труднѣе даются свѣтлые полосы облаковъ, если небо нельзя выдержать въ темномъ тонѣ. Главная трудность въ этомъ случаѣ заключается въ томъ, что свѣтлые облака и свѣтлое небо мало разнятся въ тонѣ, слѣдовательно, сливаются и теряютъ свою выразительность.

Изображеніе облаковъ требуетъ очень внимательнаго къ

себѣ отношенія. Облака высокаго формата помѣщаются обыкновенно на одной сторонѣ неба, продолговатыя облака пишутъ въ горизонтальномъ направленіи. Подобнымъ же образомъ пишутся очень густыя облака, лежащія вблизи горизонта. Обыкновенно держатся такого правила: края облаковъ, лежащихъ подъ угломъ въ 10^0 къ горизонту, изображаются волнистыми; подъ угломъ въ 20^0 и 25^0—округляются еще болѣе, но нижній край остается еще горизонтальнымъ. При углѣ въ 45^0 верхніе края, а отчасти и нижніе, разрываются, отчего форма облаковъ становится богаче и красивѣе. Облака, лежащіе еще выше, совершенно теряютъ округлость формъ и переходятъ въ угловатыя и разорванныя.

Никогда не слѣдуетъ размѣщать по небу облака равномѣрно и въ порядкѣ, что выходитъ некрасиво и неестественно. Стройныя, разнообразныя и крупныя массы облаковъ при удачной группировкѣ сообщаютъ небу красоту и эффектность.

Тѣни очень легкихъ облаковъ обыкновенно впадаютъ въ сѣрый, синій и фіолетовый, но средніе тона должны быть выдержаны въ красно или желто-сѣромъ тонѣ, а самые свѣтлые блики—въ желтовато-бѣломъ.

Особенный эффектъ придаютъ облака суровымъ альпійскимъ видамъ. Легкія волнистыя тучи составляютъ необыкновенно красивый и яркій контрастъ съ темными, могучими массами горъ, и свѣтовые эффекты получаютъ особенную силу. Если облаковъ немного или форма ихъ однообразна, то обыкновенно ихъ контуровъ не рисуютъ вовсе или только слегка набрасываютъ, если это необходимо.

Что касается техники, то сперва слѣдуетъ накладывать на небо самый сильный свѣтъ, потомъ постепенно переходить къ болѣе темнымъ тонамъ. Это правило всегда соблюдается при письмѣ облачнаго и вечерняго неба. Въ первомъ случаѣ можно прибѣгнуть къ флейцованію, но лучше его избѣгать и прописывать небо два раза той же самой краской: первый разъ очень сильно, второй разъ—слабѣе. Ясное синее небо у верхняго края картины пишутъ соотвѣтственнымъ голубымъ тономъ, а спускаясь къ горизонту постепенно прибавляютъ бѣлилъ и свѣтлой охры.

Когда примѣняютъ флейцъ, то начинаютъ флейцованіе со свѣтлыхъ частей; съ темныхъ начинать не слѣдуетъ, потому

что волоски кисти, окрасившись въ темные тона, могутъ загрязнить свѣтлые. Послѣ флейца проходятъ хорьковой кистью, ведя ее полукругами, въ родѣ полировки.

Совѣтуемъ слегка прокладывать небо теплымъ красноватымъ тономъ, напр., *королевской желтой IV*, *красноватой королевской желтой III*, съ примѣсью кремницкихъ бѣлилъ и скипидара и по такому фону еще сырому, писать облака.

Легкія, плавающія въ воздухѣ, облака оставляютъ сначала просохнуть и ужъ потомъ накладываютъ главные блики густо, а тѣни—нѣжно.

Хотя во всѣ тона для неба входятъ бѣлила, но чистыя бѣлила встрѣчаются на очень маленькихъ частяхъ. Красокъ вообще не слѣдуетъ брать много, вполнѣ достаточно указанныхъ нами выше (стр. 112). Нужно только разнообразить ихъ оттѣнки, и чѣмъ болѣе ихъ будетъ, тѣмъ легче мы достигнемъ впечатлѣнія воздуха.

Лучше всего писать небо сразу, безъ подмалевки; если же она необходима, то дѣлать ее свѣтлѣе. Слѣдуетъ также остерегаться писать небо слишкомъ сине — ошибка, въ которую часто впадаютъ начинающіе. Если наложенные тона слишкомъ свѣтлы, то ихъ легко сгустить позже, но слишкомъ темное небо трудно сдѣлать свѣтлѣе.

Начинающій долженъ принять во вниманіе, что господствующій цвѣтъ неба въ ясную погоду, въ полдень — синій, но потомъ, въ теченіе дня, онъ переходитъ постепенно въ красный и желтый.

При изображеніи облаковъ совѣтуемъ избѣгать безформенныхъ тяжелыхъ массъ, потому что всѣ облака имѣютъ свою форму, хотя иногда трудно уловимую и измѣнчивую. При лѣпкѣ облаковъ работаютъ только кончикомъ кисти и боковыми штрихами, отчего мазки получаются слабые, но опредѣленные, почти рѣзкіе, съ маленькими бликами въ промежуткахъ, что производитъ впечатлѣніе дѣйствія вѣтра. Такими же мазками передаются угловатыя формы облаковъ. Чтобы изобразить разорванныя облака очень хорошъ слѣдующій пріемъ: кисть ведутъ плашмя и горизонтально по поверхности картины, съ остановками, наблюдая, чтобы на кисти не было слишкомъ много краски. Никакой другой пріемъ не производитъ такого впечатлѣнія.

Облака, лежащія въ зенитѣ т. е. надъ нашими головами, имѣютъ всегда холодные свѣта, но теплыя тѣни; къ горизонту же это отношеніе постепенно переходитъ въ обратное.

Облака, какъ упомянуто, пишутся большей частью по сырому небу, а края, во избѣжаніе рѣзкихъ переходовъ, нѣжно сливаютъ съ фономъ неба. Облака съ рѣзкими бликами опредѣленной формы накладываются позже, по сухой подмалевкѣ. Самые свѣтлые свѣта, для приданія бо́льшаго блеска, накладываютъ плотной, мало разбавленной краской, а облака темныхъ тоновъ на синемъ небѣ наносятъ опредѣленно и ясно, не расплывчатыми контурами, чтобы они рѣзко отличались отъ неба, если цвѣтъ его мало разнится отъ облаковъ. Нѣжный сѣрый тонъ тѣней облаковъ очень полезно иногда пройти легко флейцомъ. Превосходное впечатлѣніе получается, если провести флейцомъ по голубымъ тонамъ палитры и потомъ нѣжно пройтись по темнымъ частямъ облаковъ.

Для большихъ массъ облаковъ заранѣе оставляютъ свободное мѣсто, иначе голубая подмалевка можетъ просвѣчивать. Если облака очень свѣтлы, то не совѣтуемъ тонами неба переходить за контуры облаковъ, потому что голубой цвѣтъ неба можетъ повредить эти тона.

Начинающему мы совѣтуемъ смѣшать предварительно главные тона, проложить ими массы и потомъ уже писать свободнѣе, густо накладывая краски.

Для сѣрыхъ тоновъ неба и облаковъ не совѣтуемъ брать тяжелыхъ красокъ; для данной цѣли пригоднѣе всего: пробковая черная или слоновая кость съ бѣлилами и краской, болѣе или менѣе теплаго тона. Для совсѣмъ свѣтлыхъ легкихъ облачковъ составляютъ серебристо-сѣрый тонъ изъ кобальта, розоваго крапа и свѣтлой охры. Тонами неба часто проходятъ дали и воду, только въ этомъ случаѣ прибавляютъ краснаго.

Тона, лежащіе между верхней частью неба и горизонтомъ, отличаются, какъ напр., при заходѣ солнца, разнообразіемъ красокъ и представляютъ изъ себя рядъ переходныхъ тоновъ, которые впадаютъ иногда въ красный, инога въ желтый или яблочно-зеленый. Переходъ тоновъ соотвѣтствуетъ цвѣтовому кругу, т. е. синій черезъ фіолетовый переходитъ въ красный и черезъ оранжевый — въ желтый. Иногда промежуточнаго тона не достаетъ, напр., синій прямо черезъ фіолетовый переходитъ въ оранжевый — въ такомъ случаѣ оба тона выдерживаютъ одинаково сильно.

При солнечномъ закатѣ тѣневыя стороны вырисовывающихся въ небѣ предметовъ не наносятся локальными тонами, а нейтральными или контрастирующими съ горизонтомъ, напр., при господствующемъ желтомъ тонѣ—фіолетовымъ, при оранжевомъ—синимъ и т. д. Но ближайшія деревья съ просвѣчивающей листвой носятся блестящими и густыми локальными тонами.

При изображеніи неба, богатаго красками, напр., вечерняго, поступаютъ слѣдующимъ образомъ: составляютъ самый свѣтлый и самый темный тонъ и, смотря по различію цвѣта и силы свѣта, еще два или нѣсколько тоновъ, и наносятъ всѣ тона большой и совершенно эластичной щетинной кистью рѣшительными короткими мазками въ горизонтальномъ направленіи, какъ бы тушуя штрихами. Здѣсь нужно главнымъ образомъ наблюдать, до какого мѣста доходитъ извѣстный тонъ и когда онъ переходитъ въ другой. Переходъ въ слѣдующій тонъ дѣлается незамѣтно, постепеннымъ прибавленіемъ новаго тона въ прежній и все усиливая его по мѣрѣ надобности. При такомъ способѣ переходы тоновъ получаются очень нѣжные и незамѣтные, какъ въ акварели. Если получаются рѣзкіе, непріятные для глаза мазки, то по нимъ слегка проходятъ щетинной кистью въ горизонтальномъ положеніи и потомъ легко флейцуютъ.

Въ мѣстахъ, гдѣ теплые тона соприкасаются съ болѣе холодными голубыми, краска кажется немного тяжелѣе и темнѣе, чѣмъ по обѣимъ сторонамъ. Чтобы сгладить эту неровность, совѣтуютъ сложные тона выдерживать въ одинаковой силѣ и даже прибавлять немного бѣлилъ.

Еще нѣсколько словъ о передачѣ эффектовъ луннаго освѣщенія. Луна (а также солнце) дѣлается такой величины, чтобы она составляла одну сотую часть разстоянія ея отъ основанія картины. Впрочемъ, размѣръ луны можетъ быть нѣсколько увеличенъ, потому что и въ дѣйствительности она кажется намъ всегда больше вслѣдствіе оптическаго обмана. Во всякомъ случаѣ разстояніе не должно быть слишкомъ коротко. Луну всегда пишутъ съ примѣсью краснаго, но вообще

изображенiе ея рѣдко удается. Обыкновенно ее скрываютъ за облаками или за деревьями и передаютъ только эффекты луннаго освѣщенiя.

Какъ отличительную особенность луннаго освѣщенiя, надо замѣтить слѣдующее: въ то время какъ при солнцѣ всѣ предметы, исключая совершенно закрытыхъ тѣнью, кажутся почти одинаково свѣтлыми и теплыми по тону, при лунѣ эти же самые предметы, кромѣ особенно ярко освѣщенныхъ, окутаны одинаково полутѣнью и холодными тонами. Цвѣта освѣщенныхъ предметовъ сильно измѣняются, напр., трава принимаетъ темный оливково-зеленый тонъ, теплые тона камней кажутся частью сѣрыми, частью холодными густо коричневыми.

При изображенiи луннаго ландшафта никогда не слѣдуетъ начинать съ холодныхъ тоновъ изъ опасенiя впасть въ черное. Темные тона, разлитые по всему холсту, отнимаютъ отъ ландшафта всякую силу. Въ лунномъ ландшафтѣ долженъ господствовать голубой цвѣтъ съ его оттѣнками, впадающими въ зеленый и фiолетовый. Въ густыхъ тѣняхъ преобладаетъ ультрамаринъ. Коричневый цвѣтъ также встрѣчается въ лунномъ ландшафтѣ, подобно тому какъ и въ солнечномъ, но не въ чистомъ видѣ и смягченный другими красками. Самыя свѣтлыя части картины — луна и ея рефлексы — должны быть изображены сильными контрастами свѣта и тѣни.

Не совѣтуемъ пытаться изображать дождевыя облака, и въ особенности молнiю. На нашей палитрѣ не найдется для этой цѣли красокъ достаточнаго блеска и силы.

Въ этюдахъ съ натуры совѣтуемъ держаться такого хода занятiй, чтобы можно было постепенно переходить отъ болѣе легкихъ упражненiй къ болѣе труднымъ. При первоначальныхъ упражненiяхъ главное вниманiе должно быть обращено на освѣщенiе неба и его безчисленные оттѣнки и переливы. Затѣмъ слѣдуетъ заняться изученiемъ формы облаковъ, какъ въ большихъ массахъ, такъ и мелкихъ, разорванныхъ. Особенное богатство формъ представляютъ маленькiя, свѣтлыя и темныя тучки, поднимающiяся съ приближенiемъ грозы. Но самое богатое и великолѣпное собранiе всевозможныхъ цвѣтовъ и переливовъ представляетъ вечерняя заря со своими темно-пурпуровыми или блестящими золотомъ полосами облаковъ.

Часто не удается схватить на полотнѣ всѣ эти быстро исчезающiе измѣнчивые эффекты. Въ такомъ случаѣ довольствуются тѣмъ, что отличаютъ главные цвѣтовые тона.

2. Дали и горы.

А. КОЛОРИТЪ.

Тона для самыхъ отдаленныхъ далей: ультрамаринъ или кобальтъ, пролессированный крапными красками, или индѣйская красная съ жженой сiеной; ультрамаринъ (или кобальтъ) съ розовымъ крапомъ и свѣтлой охрой или неаполитанской желтой и черной.

Индиго съ индѣйской красной. Кобальтъ съ жженой свѣтлой охрой. Ультрамариновая зола. Гдѣ фiолетово-сѣрый тонъ дали переходитъ въ тона неба, тамъ вмѣсто кобальта примѣняется ультрамаринъ.

Для ярко освѣщенной дали: крапъ, умбра, сiена, кадмiй (также съ желтой охрой), жженая охра; киноварь съ розовымъ крапомъ; желтая охра или неаполитанская желтая съ красной (крапъ, киноварь, индѣйская красная и другiя). Неаполитанская желтая съ кобальтомъ и свѣтлой или красной охрой.

Тѣневые тона: черная съ желтой. Ультрамаринъ или кобальтъ съ розовымъ крапомъ или индѣйской красной; съ лакомъ и жженой сiеной; съ желтой охрой или умброй.

Для далей средней степени: ультрамаринъ или кобальтъ съ красной (маддербраунъ, пурпуровый или розовый крапъ, киноварь, жженая свѣтлая охра); съ жженой свѣтлой охрой или розовымъ крапомъ — наиболѣе употребительные тона; съ кельнской землей и маддербрауномъ; съ черной и розовымъ крапомъ. Берлинская лазурь съ киноварью, съ желтой охрой и безъ нея.

Зеленая земля съ бѣлилами и красной (жженая свѣтлая охра, киноварь, индѣйская красная и маддербраунъ) или берлинской лазурью. Примѣсь или лессировки желтыми возвышаютъ теплоту тоновъ. Эти смѣси годятся больше для сред-

няго плана. Примѣсь ультрамарина придаетъ всѣмъ тонамъ глубину.

Для зелени далей хороши смѣси: ультрамарина съ неаполитанской желтой или желтой охрой; примѣсь крапа сообщаетъ имъ воздушность; иногда примѣшиваютъ бѣлилъ. Кромѣ того очень полезны: желтая охра, неаполитанская желтая и берлинская лазурь (также кобальтъ, ультрамаринъ или индиго).

Относительно смѣси зеленыхъ тоновъ съ синимъ замѣтимъ, что *кобальтъ* даетъ нѣжные, но не особенно глубокіе тона; *ультрамаринъ* — густые, болѣе темные, а *индиго* — очень темные, легко впадающіе въ черное. Поэтому примѣненіе индиго требуетъ большой осторожности. Начинающему совѣтуемъ тщательно ознакомиться со всѣми многочисленными оттѣнками зеленаго

Рекомендуемъ еще нѣсколько смѣсей: желтая охра или умбра съ синей; съ кобальтомъ и индиго, съ индѣйской красной и безъ нея; желтая охра съ кобальтомъ и жженой свѣтлой охрой или розовымъ крапомъ или Stil de grain brun; золотая охра съ кобальтомъ, индиго и розовымъ крапомъ, маддербраунъ; сіена съ синей и розовымъ крапомъ (прекрасный сѣро-зеленый тонъ, особенно 2, 1, 3, но съ индиго менѣе удачный). Неаполитанская желтая или ультрамаринъ желтый, съ кобальтомъ, съ розовымъ крапомъ или безъ него. Кобальтъ съ розовымъ крапомъ и Pinkbraun или съ золотой охрой и красной. Кобальтъ съ жженой свѣтлой охрой даетъ прекрасные тѣневые тона.

Для растительности средняго плана: черная и неаполитанская желтая, также съ маддербрауномъ; берлинская лазурь и свѣтлая охра; зеленая земля и неаполитанская желтая; Pinkbraun съ синей; Вандикъ коричневый съ индиго (прозрачный нейтральный тонъ, годится для дерна, но 2 и 1 даетъ очень холодный и темный тонъ); желтая охра и кобальтъ, съ прибавленіемъ розоваго крапа и Pinkbraun и безъ нихъ; кобальтъ съ розовымъ крапомъ и пинкбрауномъ; съ ауреолиномъ и лакомъ; ауреолинъ, Вандикъ коричневый и синяя (воздушный тонъ); умбра и индиго; ауреолинъ съ хромовой окисью и Pinkbraun; жженая сіена съ Вандикомъ коричневымъ, индиго и желтой. Для ярко освѣщенныхъ деревьевъ

средняго плана: ауреолинъ съ голубой и желтой (свѣтлая охра, умбра) или коричневой (Вандикъ коричневый, жженая умбра, пинкбраунъ); ауреолинъ съ индиго, съ хромовой окисью и безъ нея.

При письмѣ деревьевъ можно изобильно примѣшивать копалъ, что придаетъ сочность краскамъ.

Какъ *наиболѣе употребительныя краски* отмѣтимъ: зеленая земля, киноварь, индѣйская красная, лакъ, берлинская лазурь, ультрамаринъ, неаполитанская желтая и жженая охра, Madderbraun, сырая и желтая сіена; *для далей:* бѣлила съ ультрамариномъ и киноварью или жженой охрой; бѣлила съ зеленой землей и красной (киноварь, индѣйская красная, лакъ, Madderbraun) или прусской голубой; бѣлила съ индѣйской красной или киноварью. Для смягченія примѣшиваютъ желтую или лессируютъ ею.

Для лессировокъ: розовый крапъ, жженая сіена, также съ лаками, Stil de grain brun (Pinkbraun), зеленая земля, виридіанъ, ауреолинъ чистый или съ Madderbraun, пурпуровый крапъ, Вандикъ коричневый, марсъ оранжевый. Эти лессировки хороши для растительности; для далей онѣ употребляются только тогда, когда тонъ не удался по желанію, а также и для совѣтовъ.

Б. ТЕХНИКА.

Относительно колорита и исполненія далей и средняго плана нужно замѣтить, что они подходятъ подъ тѣ же указанія, что мы дали для неба. Дали имѣютъ очень опредѣленные, но слабые контуры, безъ деталей. Контуры обозначаются нѣсколько рѣзче только въ очень ясную погоду и при изображеніи ландшафтовъ южныхъ странъ. Освѣщеніе, время дня и года, вѣтеръ, состояніе атмосферы имѣютъ преимущественное вліяніе на ихъ характеръ; но обыкновенно тона далей — воздушные, голубовато-сѣрые. Передать вѣрно эти тона и составляетъ самую важную задачу при исполненіи далей. Если они уничтожены другими, неподходящими тонами, то возстановить ихъ воздушность и прозрачность едва ли возможно. Недостатокъ воздушности въ картинѣ прежде всего объясняется недостаткомъ голубовато-сѣрыхъ тоновъ.

Большей частью дали состоятъ изъ горъ и лѣса и своими густыми тонами образуютъ сильный контрастъ съ тонами неба, на которомъ онѣ рѣзко выдѣляются въ ясную погоду. Вообще, горизонтъ часто образуетъ самую рѣзкую линію въ картинѣ.

Дали требуютъ легкаго, но отчетливаго исполненія. Тона, которыми проходятъ небо, годятся и для далей, но въ послѣднемъ случаѣ имъ придаютъ бо̀льшую плотность, чтобы сообщить имъ характеръ отличный отъ неба. Эта особенность часто упускается изъ вниманія начинающими. Но бываютъ случаи, когда даль сливается съ небомъ. Въ такомъ случаѣ рекомендуемъ прописывать дали и иногда болѣе темныя части средняго плана болѣе густыми сѣрыми тонами или тѣми же тонами, но смягченными краснымъ и прерванными мѣстами зеленоватыми тонами. Архитектурные предметы далей намѣчаются очень легко.

Подмалевка дѣлается обыкновенно по сырому еще небу. Сгущенными тонами неба проходятъ дали и всѣ болѣе темные предметы средняго и передняго плана. Такой пріемъ, съ одной стороны, значительно облегчаетъ послѣдующую работу, съ другой — смягчаетъ яркость и рѣзкость свѣтлыхъ тоновъ и сообщаетъ имъ воздушность. Тѣневые тона далей должны быть воздушны и холодны, почему къ нимъ прибавляютъ бѣлилъ. Кобальта для далей недостаточно и для усиленія берутъ ультрамаринъ. Индиго черенъ въ густыхъ тонахъ и потому требуетъ осторожнаго употребленія.

Дали исполняются очень широко, хотя бы онѣ намъ представлялись совершенно ясно; обозначаются только массы свѣта и тѣни, причемъ нѣкоторая неопредѣленность въ контурахъ и цвѣтѣ не вредитъ воздушности впечатлѣнія. Замѣтимъ, что свѣтлые предметы видны издали, а темные быстро уходятъ изъ глазъ; всѣ цвѣта по мѣрѣ удаленія становятся слабѣе.

Общее впечатлѣніе значительно усиливается отъ прибавленія зеленоватыхъ и свѣтлыхъ тоновъ.

Относительно исполненія *горъ* замѣтимъ слѣдующее: силуэты горъ имѣютъ свои характерныя индивидуальныя особенности, которыя требуютъ отъ художника вѣрной передачи. Типическое различіе горныхъ массъ между собою выказывается не только въ формѣ, но и въ особенностяхъ самихъ горныхъ породъ, различныхъ по тону и силѣ свѣта. Въ природѣ каждая отдѣльная вершинка имѣетъ свою физіономію.

Совѣтуемъ избѣгать прямыхъ линій контура, некрасивыхъ въ передачѣ на полотнѣ, и писать ихъ неправильно, точно передавая всѣ уступы, разсѣлины и углы. Такимъ способомъ легче достигнуть правдиваго и эффектнаго изображенія горныхъ видовъ. Всѣ опредѣленныя очертанія должно передавать очень нѣжно и слабо.

Отдаленныя горы не имѣютъ обыкновенно точныхъ очертаній. Только въ очень ясную погоду, при совершенно прозрачномъ воздухѣ, выступаютъ рельефно горные хребты и вершины съ отличительными особенностями въ свѣтѣ, тѣняхъ и цвѣтѣ, но подошвы горъ остаются окутанными туманомъ. Въ подобномъ случаѣ дали также исполняютъ широко, безъ деталей, легкими, но опредѣленными контурами (исключая туманной погоды).

Какъ общее правило, замѣтимъ, что свѣтлыя части пишутся всегда болѣе теплыми тонами, теплыя — болѣе холодными.

Отдаленные лѣса имѣютъ теплые фіолетовые тона и свѣтлыя части — всегда красноватаго тона.

Сверкающіе блики на горахъ, скалахъ и т. д. соотвѣтственно ихъ формѣ, накладываются смѣло шпателемъ. Въ этомъ случаѣ шпатель лучше кисти.

Всѣмъ начинающимъ свойственъ общій недостатокъ: писать горы выше и круче, чѣмъ въ дѣйствительности. Иногда впечатлѣніе получается красивое и даже грандіозное. Нѣкоторые художники дѣлаютъ это преднамѣренно. Но мы совѣтуемъ избѣгать этого пріема и стремиться прежде всего къ вѣрной, правдивой передачѣ дѣйствительности.

Если приходится рисовать горный ландшафтъ *по фотографіи*, то легко впасть въ крупную ошибку. Дѣло въ томъ, что фотографическій аппаратъ уменьшаетъ отдаленные высокіе предметы, а стоящіе на переднемъ планѣ, хотя бы и мелкіе, передаетъ въ гораздо большемъ масштабѣ.

Исполненіе средняго плана въ сущности такое же, какъ и далей, нерѣдко переходящихъ въ средній планъ, только здѣсь

краски накладываются рѣшительнѣе. Изъ красокъ наиболѣе употребительны: черная, бѣлила, желтая охра или нѣжные сѣрые тона и неаполитанская желтая; иногда прибавляютъ болѣе теплой краски, слѣдовательно, получаются цвѣтные и нейтральные сѣрые тона.

Перечисленные нами тона въ статьѣ *о колоритѣ*, вполнѣ удовлетворяютъ всѣмъ требованіямъ, какія только могутъ быть здѣсь предъявлены. Но при смѣшиваніи постоянно нужно измѣнять отношенія тоновъ между собою, чтобы не получить непріятной монотонности въ краскахъ, что въ дѣйствительности въ даляхъ встрѣчается, какъ исключительный случай, а въ среднемъ планѣ—никогда.

При письмѣ растительности далей и средняго плана кисть держатъ плашмя, особенно при густомъ письмѣ. При такомъ способѣ краска ложится широко и ровно и представляетъ прочный фундаментъ для послѣдующей работы. Сперва накладываютъ локальные тона, потомъ тѣни и, наконецъ, нѣкоторыя детали, но слѣдуетъ избѣгать слишкомъ темныхъ ударовъ, рѣзкихъ точекъ, пятенъ и т. д., что часто встрѣчается въ работахъ начинающихъ.

Дали и средній планъ такъ важны и интересны въ картинѣ, что необходимо изучать ихъ очень тщательно. Полезно также изученіе горныхъ цѣпей, покрытыхъ лѣсомъ высотъ, въ различное время дня и года, при различныхъ условіяхъ погоды и т. п.

Вѣрная передача далей вообще очень трудна, потому что формы такъ неопредѣленны, что только послѣ долгаго разсматриванія онѣ становятся понятны. Но несмотря на эту неопредѣленность начинающій долженъ такъ передавать изображеніе, чтобы зрителю не приходилось сомнѣваться въ настоящемъ значеніи предмета. Въ бѣглыхъ эскизахъ на это обращается меньше вниманія.

Чтобы придать эскизу болѣе законченный видъ, напр., въ эскизѣ отдѣльно стоящихъ деревьевъ, на заднемъ планѣ помѣщаютъ какъ бы въ туманѣ исчезающій лѣсъ, который набрасываютъ нѣсколькими мазками сѣро-фіолетоваго тона или сгущеннаго тона неба. Впечатлѣніе получается чрезвычайно благопріятное.

Нужно остерегаться излишнихъ подробностей на среднемъ

планѣ, ограничиваясь только важнѣйшими и наиболѣе характерными, иначе пострадаетъ перспектива средняго плана и сила передняго.

При письмѣ рѣкъ обращаютъ вниманіе на то, чтобы къ переднему плану онѣ становились шире и суживались съ удаленіемъ. Для продолженія перспективы на заворотахъ ихъ дѣлаютъ шире, а дальше снова суживаютъ.

Средній планъ часто выражается сильными, даже темными тонами и мѣстами достигаетъ величайшей глубины въ зависимости отъ освѣщенія, облаковъ, тѣней и локальныхъ тоновъ лѣса. Отъ правильнаго пониманія постепенности перехода этихъ тоновъ и правдивости ихъ передачи и зависятъ воздушность и перспектива средняго плана.

3. Растительность передняго плана.

Строгое раздѣленіе тоновъ для растительности далей, средняго и передняго плановъ не всегда возможно, такъ какъ это раздѣленіе зависитъ въ большой степени отъ освѣщенія и состоянія погоды. Вслѣдствіе этого часть ландшафта, относящаяся къ среднему плану, можетъ быть отнесена, смотря по обстоятельствамъ, къ переднему плану или отодвинута въ даль.

Приведенное нами раздѣленіе имѣетъ цѣлью дать начинающему указанія, какіе тона примѣняются преимущественно въ каждомъ изъ принятыхъ здѣсь отдѣловъ.

А. КОЛОРИТЪ.

Изображеніе растительности съ ея разнообразными зелеными тонами представляетъ одну изъ труднѣйшихъ сторонъ масляной живописи, особенно для начинающаго. Почти каждое дерево и каждый кустъ имѣетъ свой особый оттѣнокъ, между тѣмъ, какъ на картинахъ нерѣдко встрѣчается монотонная желто-зеленая или жестко-зеленая зелень. Мы совѣтуемъ начинающему тщательно ознакомиться со смѣсями, въ которыя входитъ свѣтлая охра или неаполитанская желтая съ небольшой примѣсью берлинской лазури. Эти соединенія даютъ мягкіе пріятные тона. Но еще болѣе нѣжные и употребительные тона получаются отъ прибавленія небольшого количества красной

или отъ замѣны берлинской лазури синечерной (Blauschvarz). Сѣро-зеленый тонъ (для вербъ) получается изъ соединенія ультрамарина и кобальта съ неаполитанской желтой и бѣлилами.

Въ смѣси для *тѣневыхъ* тоновъ синяя не входитъ, потому что черная и желтая даютъ очень нѣжные и пріятные тона.

Холодный свѣтлый зеленый тонъ получается: изъ кобальта, свѣтлаго желтаго хрома и небольшой примѣси берлинской лазури; при замѣнѣ кобальта черной тонъ усиливается. *Теплый* свѣтлый зеленый тонъ составляется изъ ультрамарина, желтаго хрома и небольшого количества ауреолина; болѣе сильный тонъ: ультрамаринъ, черная и свѣтлая охра (при ауреолинѣ тонъ прозрачнѣе). *Солнечный* зеленый: ауреолинъ, желтый хромъ и немного берлинской лазури. Блестящій зеленый требуетъ другихъ примѣсей, изъ которыхъ очень хорошъ кадмій, хороши также лессировки съ ауреолиномъ, хромовой окисью, зеленой киноварью, постоянной зеленой (Permanentgrün) и виридіаномъ.

Для листвы передняго плана кобальтъ менѣе пригоденъ, чѣмъ ультрамаринъ, берлинская лазурь или черная (индиго). Какъ наиболѣе употребительныя соединенія могутъ служить: берлинская лазурь и желтая охра; берлинская лазурь, охра, жженая зеленая земля и черная; берлинская лазурь съ неаполитанской желтой (кадмій) и madderbraun; кадмій или неаполитанская желтая съ синечерной, съ крапомъ и безъ него; желтый хромъ съ ауреолиномъ, кадміемъ или Pinkbraun (блестящій тонъ для листвы въ массѣ, но нѣсколько холодный); зеленая земля съ неаполитанской желтой или жженой свѣтлой охрой; съ киноварью или крапомъ; ауреолинъ съ жженой сіеной и синей (тонъ вообще пригодный для зелени). Кромѣ того могутъ быть полезны: желтая охра или сіена съ синей, иногда съ примѣсью жженой сіены; ауреолинъ и Вандикъ коричневый (теплый тонъ), также съ примѣсью синей; берлинская лазурь и Вандикъ коричневый, также съ прибавленіемъ ауреолина; ауреолинъ, свѣтлая охра и индиго (теплый тонъ); ауреолинъ и ультрамаринъ; ауреолинъ съ желтой сіеной (жжоной умброй), Pinkbraun, ультрамариномъ или Вандикомъ коричневымъ; ауреолинъ, синяя и madderbaun; черная, желтая, съ синей и безъ нея; кадмій и ультрамуринъ; индиго; жженая

сіена, иногда съ Stil de grain brün; ауреолинъ, Вандикъ коричневый и синяя; ультрамаринъ, немного хромовой окиси и пинкбраунъ; ауреолинъ, виридіанъ, хромовая окись или Smaragdgrün, также съ жженой сіеной; затѣмъ индиго съ зеленой П. Веронеза (Smaragdgrün) или съ хромовой окисью или съ виридіаномъ и ультрамариномъ (холодные тона).

Спеціально для хвойнаго лѣса: свѣтлая охра, черная и жженая свѣтлая охра; пинкбраунъ, ультрамаринъ и синечерная; хромовая окись; индиго и немного желтой (ауреолинъ, кадмій); ауреолинъ, маддербраунъ, индиго; пинкбраунъ, хромовая окись и синечерная—для самыхъ глубокихъ тѣней.

Для зелени мрачнаго тона: ауреолинъ, ультрамаринъ и жженая умбра; пинкбраунъ, Вандикъ коричневый и синяя; пинкбраунъ, ультрамаринъ и жженая сіена.

Для травы, дерна и т. д. служатъ: желтая охра съ небольшой примѣсью синей (солнечный зеленый тонъ) и пинкбраунъ; для тѣней прибавляется индиго или жженая сіена. Ауреолинъ, синяя и пинкбраунъ или Вандикъ коричневый; ауреолинъ, жженая сіена съ пинкбрауномъ и безъ него, съ хромовой окисью или Smaradgdgrün — солнечный тонъ для дерна, мха и т. д. Пинкбраунъ, ауреолинъ или ультрамаринъ; пинкбраунъ, индиго и Вандикъ коричневый. Сіена, синяя съ красной и безъ нея. Хромовая окись и Smaragdgrün (солнечный тонъ) или ультрамаринъ (холодный тонъ); съ прибавленіемъ немного пинкбрауна (болѣе глубокій тонъ). Желтый ультрамаринъ съ зеленой Поля Веронеза или виридіаномъ даетъ блестящіе тона для деталей въ травѣ, стебляхъ и т. д. Для послѣдней цѣли годятся также неаполитанская желтая и Pinkbraun.

Для осенней листвы, сухихъ листьевъ и т. д. Pinkbraun одинъ или съ жженой сіеной; съ Вандикомъ коричневымъ; ауреолиномъ; съ краповыми красками или съ жженымъ карминомъ (густые горячіе тона для ударовъ). Ауреолинъ съ жженой умброй или краповыми красками, или съ жженой сіеной, или съ Вандикомъ коричневымъ, также съ жженой свѣтлой охрой или синей. Марсъ оранжевый; коричневая охра одна или съ ауреолиномъ (блестящій тонъ), или съ madderbraun или кадміемъ. Кадмій одинъ или съ красной. Сіена сырая и жженая, одна или съ крапомъ; свѣтлая золотая охра, одна или съ mad-

derbraun; съ ауреолиномъ; съ Pinkbraun; съ Вандикомъ коричневымъ или съ жженой сіеной.

Для лессировокъ годятся: маддербраунъ, вообще красныя краски, которыя придаютъ тонамъ изящество, между тѣмъ какъ Вандикъ коричневый и асфальтъ понижаютъ тона. Зеленая Поля Веронеза (Smaragdgrün) сильно ослабляетъ всѣ зеленые тона.

Для стволовъ и сучьевъ годятся: черная и бѣлая съ примѣсью цвѣтныхъ красокъ и безъ нихъ, затѣмъ Вандикъ коричневый съ синей или съ крапомъ или съ ауреолиномъ и ультрамариномъ; кобальтъ съ розовымъ крапомъ и жженой сіеной, съ ауреолиномъ и жженой сіеной; ауреолинъ съ жженой сіеной и синей, съ маддербрауномъ и синей или Вандикомъ коричневымъ; жженая сіена съ ультрамариномъ; черная или синяя съ крапными красками. Охра или Pinkbraun съ синей и Вандикомъ коричневымъ; затѣмъ охра съ маддербрауномъ.

Спеціально для стволовъ сосенъ: охра съ красной, съ жженой свѣтлой охрой, одной или съ краповыми красками или съ Вандикомъ коричневымъ; Вандикъ коричневый съ madderbraun или пурпуровымъ крапомъ; сіена съ розовымъ крапомъ и Вандикомъ коричневымъ. *Для глубокихъ тоновъ*: Pinkbraun (Stil de grain brün) съ ультрамариномъ и лакомъ или синечерной; *для тѣней*: синяя съ крапомъ; *для ударовъ*: madderbraun или лакъ Робертъ.

Для темныхъ деталей на березовыхъ стволахъ: ультрамаринъ, лакъ или Stil de grain brün; *лишаи и мохъ* въ зеленоватыхъ тонахъ: хромовая окись или зеленая Поля Веронеза съ синечерной или кобальтомъ, съ Pinkbraun или ауреолиномъ и синей; въ красноватыхъ тонахъ: киноварь съ свѣтлой охрой; жженая сіена; розовый крапъ и киноварь; ауреолинъ съ жженой умброй; съ флорентійской коричневой; съ маддербрауномъ. Pinkbraun съ Вандикомъ коричневымъ и индиго, съ ультрамариномъ и густыми крапными красками; маддербраунъ съ индиго и флорентійской коричневой.

Б. ТЕХНИКА И ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Вѣрное изображеніе растительности, особенно деревьевъ, представляя самую существенную часть ландшафта, въ тоже

время составляетъ самый трудный отдѣлъ масляной живописи и потому требуетъ внимательнаго изученія природы. Вообще, изученіе природы должно дать главный масштабъ при исполненіи всякой художественной работы и при соблюденіи этого условія не можетъ быть разногласія ни въ характерѣ, ни въ формѣ изображенія. Но въ дѣйствительности мы видимъ обратное явленіе и постоянно наталкиваемся на противорѣчія разнаго рода. Тоже самое замѣчаемъ и въ данномъ случаѣ. Въ то время, какъ старые мастера, Ширмеръ, Лессингъ и др. основательно изучали форму и характерныя особенности, свойственныя каждой породѣ деревьевъ, современные пейзажисты придаютъ большую цѣну колориту, чѣмъ красотѣ формъ. Другіе обращаютъ исключительное вниманіе на точное копированіе всѣхъ деталей, упуская изъ вниманія *общее*, что можно приписать въ значительной степени вліянію фотографіи. Несомнѣнно, что подобное направленіе нельзя признать желательнымъ и правильнымъ.

При изображеніи деревьевъ прежде всего заботятся объ *общемъ впечатлѣніи*, потомъ уже объ особенностяхъ, свойственныхъ извѣстной породѣ деревьевъ. Здѣсь главное вниманіе, особенно въ отдѣльно стоящихъ деревьяхъ, обращаютъ на *форму* (контуръ) дерева, *строеніе сучьевъ* съ ихъ развѣтвленіями, *положеніе листьевъ, характеръ и цвѣтъ коры и листвы*, весьма различныхъ, смотря по возрасту дерева, его породѣ, освѣщенію и т. д.

Точно передать форму листьевъ невозможно, можно только передать соотвѣтствующими характерными мазками освѣщеніе и воздушную перспективу, особенно въ большихъ группахъ деревьевъ и въ массахъ, изображающихъ лѣсъ. Въ большихъ массахъ листвы надо разнообразить оттѣнки и избѣгать монотонности, что производитъ непріятное впечатлѣніе. Въ листвѣ близко стоящихъ деревьевъ иногда выгодно тщательнѣе выписать группу листьевъ или даже придать точную форму нѣсколькимъ отдѣльнымъ листочкамъ; но какъ общее правило рекомендуемъ широкое исполненіе и не совѣтуемъ выписывать листья въ отдѣльности. Характеръ исполненія работы лучше всего опредѣлится, если взять точку зрѣнія художника на разстояніи тройной высоты дерева.

Издали деревья въ природѣ всегда кажутся плоскими;

начинающіе такимъ же образомъ часто изображаютъ и близкія деревья, впадая вслѣдствіе этого въ важную ошибку относительно перспективы. Кромѣ того начинающіе не всегда обращаютъ вниманіе на постоянное уменьшеніе размѣровъ ствола, сучьевъ и вѣтвей, соотвѣтственно разстоянію, и на безчисленные оттѣнки и просвѣты. Нельзя также пропускать бликовъ въ отбрасываемыхъ деревьями тѣняхъ на землѣ, что выходитъ особенно живописно при яркомъ солнечномъ освѣщеніи. Эти блики всегда имѣютъ округлую форму и смягчаютъ окружающія тѣни, почему послѣднія проходятся по краямъ свѣтлой краской.

Относительно *цвѣта коры* замѣтимъ, что у деревьевъ одной породы, напр. дубовъ, березъ и сосенъ, цвѣтъ коры мѣняется въ зависимости отъ возраста и освѣщенія. Такъ напр., кора дубовъ въ тѣни рѣзче вырисовывается со всѣми деталями, чѣмъ на солнцѣ. На это обстоятельство тоже слѣдуетъ обратить вниманіе.

Хотя ландшафтъ и не требуетъ ботанически вѣрной передачи растительности, но тѣмъ не менѣе характерныя свойства деревьевъ должны быть сохранены на столько, чтобы на картинѣ легко можно было узнать породу дерева (издали легко отличить дерево по верхушкѣ), между тѣмъ какъ работы даже хорошихъ мастеровъ нерѣдко представляютъ въ этомъ отношеніи неразрѣшимую загадку. Ниже мы даемъ нѣсколько указаній относительно изображенія лѣса.

Начинающему совѣтуемъ изучать зимніе лѣсные виды, обращая вниманіе на строеніе дерева и образованіе сучьевъ, причемъ лучше сначала писать отдѣльно стоящія деревья, а лѣтомъ и осенью ихъ можно будетъ одѣть листвой съ натуры. Вообще листву деревьевъ нельзя писать по условному шаблону и нужно помнить, что каждое дерево имѣетъ свой отличительный характеръ и всякая листва требуетъ соотвѣтственныхъ мазковъ. Замѣтимъ, что благопріятное впечатлѣніе получится только тогда, когда работа исполнена увѣренно, легко и непринужденно. Къ излюбленнымъ живописцами деревьямъ принадлежатъ — дубъ, ольха, отдѣльно стоящія сосны, березы и вязы.

Сосна красивѣе всего въ полѣ, гдѣ сильнѣе выступаетъ свойственный ей сине-зеленый тонъ; очень эффектны также

вырисовывающіяся въ воздухѣ тонкія верхушки въ группѣ старыхъ сосенъ. Старые стволы этихъ деревьевъ въ верхней части — красные, въ нижней — темные сине-зеленые. У отдѣльно стоящихъ сосенъ весь стволъ красный.

Великолѣпный эффектъ, особенно въ маѣ, производятъ молодыя *пихты* своими свѣжими свѣтло-зелеными побѣгами. Пихта хороша своей остроконечной верхушкой и въ іюнѣ (передъ образованіемъ новыхъ побѣговъ) и зимой, представляя замѣчательно пріятные и эффектные цвѣтовые контрасты. Старыя ели немного мрачны и однотонны, но тоже превосходны въ нѣкоторыхъ мотивахъ.

Дубъ особенно хорошъ, когда на немъ распускаются молодые листочки; ихъ красноватый золотисто-коричневый тонъ превосходно контрастируетъ съ окружающей свѣтлой зеленью. Впечатлѣніе еще усиливается сквозящими въ просвѣтахъ лучами солнца.

Хороша также стройная *береза* съ ея легкой листвой, бѣлымъ стволомъ съ темно-коричневыми, почти черными поперечными полосами и коричневато-красными вѣтвями. На опушкѣ лѣса или среди хвойныхъ деревьевъ (напр., сосенъ) она производитъ высоко художественное впечатлѣніе. Также очень эффектна береза зимой, облитая розовыми лучами заходящаго солнца.

Ольха съ ея продолговатой кроной и темной листвой представляетъ пріятный контрастъ съ свѣтло-зеленымъ *ясенемъ* и сѣро-зелеными *ивами*. Она очень живописна на лугахъ, на берегу ручья. Но осенью не имѣетъ той богатой красками листвы, какъ другія деревья. Ея листья опадаютъ зелеными.

Осина — очень живописное дерево съ красивыми блестящими, въ старости черными узлами на стволѣ и великолѣпной золотисто-желтой и красной осенней листвой.

Тополи имѣютъ желтую осеннюю листву.

Орѣхъ и каштанъ красивыя и густо-лиственныя деревья, но крона ихъ не такъ красива.

Кроны дуба, липы, вяза и клена особенно красивы своими прихотливыми контурами. Главное вліяніе на красоту кроны — будетъ ли это пучкообразная (дубъ), вѣерообразная (вязъ, липа, букъ) или коническая крона — оказываетъ поло-

10*

женіе отростковъ на вѣткахъ. Самую кудрявую, растянутую и прозрачную крону имѣетъ черный тополь, самую неправильную—серебристый тополь.

Изъ породы кленовъ самый красивый—*горный кленъ* своимъ коричневымъ стволомъ съ сѣрыми сучьями и, особенно, темно-коричневой осенней листвой. Наиболѣе характерно выдѣляется онъ въ группѣ другихъ деревьевъ. Обыкновенный кленъ красивъ богатой осенней листвой, свѣтло и золотисто-желтой или красной.

Расположеніе сучьевъ—вяза вѣерообразное; у дуба въ нижнихъ вѣтвяхъ — горизонтальное; у молодого ясеня — вѣтви поднимаются вверхъ; у березы и ивы—вѣтви висячія.

Что касается *листьевъ*, то деревья въ этомъ отношеніи имѣютъ много общаго. Только ясень и рябина отличаются своими перистыми листьями, а листья тополя насажены на длинныхъ стебляхъ. Что касается *ствола*, то характеръ его въ зависимости отъ условій можетъ быть различенъ въ деревьяхъ одной и той же породы. Напр. старые дубы, сильные и коренастые на болотистой почвѣ, на возвышенностяхъ тоньше и совсѣмъ не имѣютъ великолѣпнаго вида дубовъ равнины. Кромѣ того возрастъ и множество другихъ условій играютъ не маловажную роль, чѣмъ и обусловливается безконечное разнообразіе лѣсныхъ видовъ. Молодой дубъ отличается длиннымъ, гладкимъ, сѣро-зеленымъ, блестящимъ стволомъ и только въ 50-ти лѣтнемъ возрастѣ кора его принимаетъ характерный красно-коричневый цвѣтъ; молодыя березы имѣютъ красновато-желтые стволы.

Удивительно великолѣпенъ и богатъ красками осенній лѣсъ, особенно буковый, своей блестящей желто-красной листвой густого тона. Лиственный лѣсъ разнообразится еще въ значительной степени цвѣтущими кустами и плодовыми деревьями, какъ калина, верескъ и рябина, ежевика, малина, боярышникъ, барбарисъ и др. Папоротники преимущественно растутъ на сыромъ мѣстѣ или въ хвойномъ лѣсу.

Приведенныя нами здѣсь указанія достаточно обширны, чтобы читатель могъ придти къ заключенію, какъ ошибочно писать деревья по условному шаблону. Вѣрность и художественность изображенія и въ этомъ случаѣ идутъ рука объ руку.

Техническіе пріемы для письма растительности очень разнообразны. Почти каждый художникъ пишетъ деревья различно. Рюисдаль, Гобемма и др. нидерландцы достигали удивительныхъ эффектовъ относительно ничтожными средствами.

Прежде всего надо остерегаться привычки изображать деревья различныхъ породъ однимъ опредѣленнымъ пріемомъ, потому что мазки должны соотвѣтствовать характеру данной листвы. Вообще, замѣтимъ слѣдующее:

Прежде всего наносятся контуры; стволы и сучья едва намѣчаются. Смѣшавъ нужные тона, накладываютъ локальные тона листвы полной кистью, очень сочно, неравномѣрными партіями, потомъ маленькой кистью придаютъ соотвѣтствующую форму. Полутѣни накладываютъ густой краской—сине-сѣрой. Надо наблюдать при этомъ, чтобы наружныя части листвы, обращенныя къ свѣту, отражали его, а внутреннія выдерживались въ тепломъ тонѣ. Локальный тонъ — равномѣрно темный—надо накладывать сразу и вѣрно. Самыя глубокія тѣни накладываютъ рѣшительными мазками. Партіи, отступающія назадъ, проходятъ нѣжными сѣрыми тонами по сырому, отчего рельефнѣе выступаютъ сучья. Сквозящіе блики пишутъ очень густо, потомъ лессируютъ подходящими тонами (ауреолинъ, желтый лакъ съ прусской голубой и др.), но всегда примѣняя смягченные непрозрачные тона.

Слѣдуетъ избѣгать подмалевывать деревья яркими зелеными тонами, хотя у нѣкоторыхъ это выходитъ удачно. Обыкновенно выдерживаютъ ихъ въ матовыхъ сѣрыхъ тонахъ, а соотвѣтствующій колоритъ гораздо лучше придавать позднѣйшими лессировками. Внѣшнія партіи вообще выдерживаютъ въ менѣе ясныхъ тонахъ, чѣмъ среднія. Самыя глубокія тѣни накладываютъ рѣшительно. Освѣщенныя солнцемъ вѣтви или части, пронизанныя свѣтомъ, накладываютъ очень густо и потомъ лессируютъ, но окружающія части кроютъ глубокой и плотной краской.

Надо наблюдать, чтобы освѣщенные солнцемъ части листвы казались всегда свѣтло-желтоватыми или желтовато-зелеными и даже впадали въ синевато-зеленый, а также — сѣрыми, а не зелеными, какъ обыкновенно пишутъ. Листья, освѣщенные заходящимъ солнцемъ, принимаютъ даже оранжевые и красные тона.

Просвѣчивающая сквозь листву воздушная синева въ маленькихъ частяхъ сперва не пишется, а накладывается позже.

Вѣрная передача растительности исключительно зависитъ отъ характерности мазковъ, чему начинающій долженъ научиться, работая съ натуры.

Вообще, исполненіе листвы главнымъ образомъ зависитъ отъ точнаго соблюденія тѣней, полутѣней и свѣтовъ; рекомендуется средніе тона смѣшивать съ тономъ неба; тѣни накладывать черной съ охрой. Относительно выступающихъ концовъ вѣтокъ и листьевъ, замѣтимъ, что Пуссенъ иногда немного ихъ увеличивалъ и старательно отдѣлывалъ, что производитъ очень хорошее впечатлѣніе и нисколько не вредитъ правдивости изображенія. Искусство не состоитъ въ робкомъ копированіи природы; если бы въ этомъ заключался идеалъ искусства, то достаточно было бы одной фотографіи.

Въ лѣсныхъ видахъ передняго плана листву въ тѣневыхъ партіяхъ накладываютъ прусской голубой и охрой; въ свѣтовыхъ—зеленой землей и неаполитанской желтой; листья выписываются острой волосяной кистью.

По другому метому листву сперва накладываютъ среднимъ прозрачнымъ и самымъ теплымъ тѣневымъ тономъ, а свѣтъ и непрозрачныя тѣни позже, при прописываніи. Этотъ способъ рекомендуютъ тогда, когда освѣщеніе сзади и большія массы кажутся прозрачными. Впечатлѣніе получается въ высшей степени правдивое, потому что прозрачные тона, тонко исполненные, меньше свѣтятся, чѣмъ густо намазанные свѣта. Если хотятъ все густо накладывать, то для прозрачныхъ тѣней берутъ болѣе блестящія краски.

Нѣкоторые сперва накладываютъ самые яркіе свѣта, потомъ тѣни въ общихъ очертаніяхъ небольшимъ количествомъ умбры съ примѣсью скипидара, отчего краска быстро сохнетъ. Потомъ накладываютъ всѣ свѣта соотвѣтствующими тонами и густыя тѣни. Стволы и сучья накладываются промежуточными тонами.

Кутюръ совѣтовалъ писать деревья по тому способу, какого держался Тиціанъ, т. е. подмалевывать неаполитанской желтой и охрой, въ родѣ осенняго ландшафта, при этомъ свѣта накладывать очень густо, а локальные тона и тѣни—

при прописываніи, лессировками, чѣмъ достигается блестящій великолѣпный и не темнѣющій колоритъ.

Для письма листвы англичане употребляютъ множество кистей различной формы, большая часть которыхъ вовсе не нужна. Лучше всего плоскія кисти, которыя при письмѣ держатъ бокомъ и концомъ придаютъ рѣзкую и отчетливую форму, особенно при тонкой листвѣ. Также можно взять старую испорченную щетинную кисть съ волосами рѣдкими и различной длины. Такими кистями можно накладывать ломаные и зубчатые штрихи самой разнообразной формы.

Другіе поступаютъ такимъ образомъ: обыкновенную кисть опускаютъ концомъ внизъ въ вертикальномъ направленіи въ краску до самой оправы такъ, чтобы волосы расплющились во всѣ стороны. Затѣмъ кисть, полную краски, подносятъ къ холсту, слегка вертятъ ее между пальцами и концами волосъ наносятъ листву неправильной разорванной формы, которой, пока она еще сыра, придаютъ болѣе опредѣленныя очертанія небольшой кистью.

Можно еще взять плоскую, полную краски, кисть и провести ею нѣсколько разъ по зубной щеткѣ, отчего кисть раздѣлится на нѣсколько концовъ. Такой пріемъ даетъ тоже превосходные результаты. Отлично удаются трава и стебли, если раздѣлить конецъ тонкой кисти и писать, быстро двигая ее вверхъ. Но подобныхъ же результатовъ можно достигнуть прямо отъ руки послѣ нѣсколькихъ упражненій.

Что касается до выше приведенныхъ красокъ, то ихъ вполнѣ достаточно для всѣхъ тоновъ, какіе только встрѣчаются въ природѣ.

Начинающему совѣтуемъ при работѣ съ натуры добиваться какъ изящества тоновъ, такъ и возможности стать хорошимъ колористомъ. Усвоивъ себѣ основныя правила, можно и зимой совершенствоваться въ техникѣ и колоритѣ, копируя хорошіе масляные этюды Неудачи первыхъ опытовъ бояться нечего, потому что удовлетворительныхъ результатовъ можно ожидать только послѣ долгихъ упражненій. Больше всего начинающій долженъ остерегаться писать слишкомъ зелено. Надо помнить, что зеленый, исключая хвойнаго лѣса, обыкновенно впадаетъ въ желтый и разбавляется краснымъ или коричневымъ. По-

этому жесткій и кричащій зеленый тонъ всегда такъ непріятно дѣйствуетъ на глазъ.

Стволы и сучья (послѣдніе замѣтны только въ тѣни) требуютъ въ рисункѣ тщательности и вниманія. Надо избѣгать прямыхъ линій, какъ неестественныхъ; кромѣ того, если сучья и стволы исчезаютъ подъ листвой, а черезъ нѣкоторое пространство показываются снова, то ихъ слѣдуетъ соотвѣтственно уменьшать. Тѣни накладываются широко, и детали обрабатываются потомъ. Начинающій долженъ обратить вниманіе на то, что съ удаленіемъ предмета детали скрываются изъ глазъ, и локальные цвѣта принимаютъ нейтральный тонъ.

Свѣтлые стволы на среднемъ грунтѣ накладываютъ позже, если это только не является неудобнымъ. Также поступаютъ въ томъ случаѣ, если стволы на переднемъ планѣ перерѣзываютъ расположенную за ними большую водную поверхность. Темные мелкіе стволы средняго плана, не имѣющіе характерныхъ особенностей, пишутся тономъ листвы съ примѣсью сѣраго. Стволы передняго плана, напротивъ, требуютъ тщательнаго и точнаго исполненія для чего необходимо прилежное изученіе съ натуры стволовъ всѣхъ породъ деревьевъ. Вообще, совѣтуемъ дѣлать этюды деревьевъ на различномъ разстояніи, какъ вблизи, такъ и издали, причемъ необходимо сохранять ихъ характерныя черты.

При изображеніи стволовъ примѣняется слѣдующій пріемъ. Послѣ того, какъ стволы наложены соотвѣтствующими локальными тонами, по сырой краскѣ рисуютъ острымъ карандашомъ детали. Затѣмъ, когда краска высохнетъ, лессируютъ небольшимъ количествомъ черной съ жженой сіеной и мѣстами краску стираютъ, такъ что она остается только въ бороздахъ отъ карандаша. По отдаленнымъ стволамъ легко проходятъ перлово-сѣрыми тонами, отчего они гармонически сливаются съ прочими уходящими вдаль частями.

Передній планъ, гдѣ локальные тона находятъ самое обширное примѣненіе, имѣетъ самые яркіе свѣта и, иногда, самыя густыя тѣни; но въ ландшафтѣ, въ зависимости частью отъ освѣщенія, частью отъ тѣней и локальныхъ тоновъ лѣса, самыя темныя массы находятся на среднемъ планѣ, и свѣта и тѣни передняго плана съ удаленіемъ постепенно теряютъ свою интенсивность, такъ что въ даляхъ сливаются въ общемъ нейтральномъ сѣромъ тонѣ.

Растительность передняго плана при широкомъ письмѣ требуетъ тщательности исполненія, какъ въ рисункѣ, такъ и въ свѣтѣ и тѣняхъ; особенно рѣзко должны отдѣляться обращенные къ зрителю ближайшіе края листьевъ. Вообще, на переднемъ планѣ многихъ ландшафтовъ зеленый цвѣтъ выступаетъ болѣе или менѣе сильно.

Отличительная черта передняго плана — тщательность и тонкость исполненія. Все, что служитъ предметомъ изображенія, можетъ найти себѣ мѣсто на переднемъ планѣ картины, но бываютъ, конечно, и исключенія, хотя и очень рѣдкія. Повторяемъ еще разъ о необходимости этюдовъ съ натуры, но предостерегаемъ отъ мелочнаго кропотливаго копированія всѣхъ деталей, вредящаго широтѣ исполненія. Эта кропотливость работы можетъ войти въ привычку и привести къ некрасивой и пестрой манерѣ письма.

Но съ другой стороны нельзя злоупотреблять широкимъ письмомъ и мазать зеленыя и желтыя пятна, вмѣсто листвы, и цвѣтныя кляксы, вмѣсто цвѣтовъ. Не уклоняясь ни въ ту, ни въ другую крайность, слѣдуетъ обращать преимущественное вниманіе на общее цѣлое. Главная прелесть передняго плана заключается въ изяществѣ и блескѣ красокъ—безъ грубыхъ эффектовъ, въ силѣ тоновъ—безъ рѣжащихъ контрастовъ, вообще — въ красотѣ линій и совершенной гармоніи съ прочими частями картины.

Освѣщенныя детали передняго плана: скалы, мохъ, камни и пр., надо писать жирно, а неровности и шероховатости этихъ предметовъ искусно обрисовывать свободными мазками. Сильныхъ рельефовъ надо избѣгать, такъ же какъ и однотонности.

Неровности почвы слѣдуетъ накладывать очень точно соотвѣтственными тѣнями. Отдѣльныя мѣстечки, если нужно, отдѣлываютъ подробнѣе, хотя по возможности широко и свободно, напр., передніе стебли на берегу, передъ водой и т. п., что производитъ сильный эффектъ. Часто съ большимъ успѣхомъ такимъ же образомъ пишутъ и большія растенія. На переднемъ планѣ работаютъ обыкновенно бокомъ кисти или плоской раздвоенной на концѣ кистью, чтобы можно было дѣ-

лать нѣсколько штриховъ сразу. Различными случайностями въ формахъ и краскѣ, которыя могутъ при этомъ получиться, иногда пользуются съ большимъ успѣхомъ. Вообще, передній планъ есть та часть картины, гдѣ смѣло можно дать просторъ чувству и фантазіи (не забывая, конечно, требованій техники во всемъ, что касается характерности формъ). Но необходимо при этомъ сохранять вѣрную перспективную величину, чтобы не получить непріятнаго впечатлѣнія. Фигуры людей и вообще всѣхъ предметовъ наносятъ въ послѣдній моментъ, но въ нихъ часто совершенно нѣтъ надобности.

Особенной внимательности требуетъ *письмо травы.* Трава часто встрѣчается на скалахъ и дорогахъ, иногда занимаетъ обширныя пространства, иногда отдѣльныя мѣстечки. Хорошо написанная трава придаетъ много гармоніи картинѣ, а иногда производитъ великолѣпное впечатлѣніе. Ея постоянно измѣняющійся цвѣтъ хорошо контрастируетъ съ почвой, въ то же время ея волнистыя линіи пріятно дѣйствуютъ на глазъ. Хотя широкое письмо необходимо также и здѣсь, мы совѣтуемъ тѣмъ не менѣе чаще изображать отдѣльные стебли и другія детали, особенно въ свѣтлыхъ партіяхъ, контрастирующихъ съ фономъ. Цвѣты со своими яркими тонами также съ успѣхомъ примѣняются на переднемъ планѣ. Вообще, передній планъ представляетъ обширное поле для примѣненія сильнѣйшихъ ударовъ и глубокихъ тѣней, но тѣмъ не менѣе тона средняго плана, взятые въ общемъ, должны превосходить передній планъ своей глубиной. Глубокія темныя мѣста выдерживаютъ постоянно въ темномъ тонѣ, почему и не слѣдуетъ примѣшивать много синяго, а бѣлила совершенно не годятся, такъ какъ холодныя темныя мѣста дѣйствуютъ въ высшей степени непріятно и портятъ даже хорошую картину. Дальнѣйшія, болѣе подробныя, указанія помѣщены въ отдѣлахъ о водѣ, дорогахъ, скалахъ и т. д.

Замѣтимъ еще разъ, что только частые этюды съ натуры въ различное время года, при различномъ освѣщеніи, при внимательномъ изученіи стволовъ, строенія сучьевъ и другихъ характерныхъ особенностей, въ соединеніи съ этюдами передняго плана дадутъ возможность начинающему выработать въ себѣ блестящую технику и избѣжать шаблоннаго исполненія. Очень важно обращать вниманіе на наружныя формы деревьевъ.

Кто будетъ упорно и настойчиво стремиться къ поставленной себѣ цѣли, тотъ быстро побѣдитъ всѣ трудности техники, которая значительно проще, чѣмъ это кажется сначала. Мотивы, простые сами по себѣ, можно даже при ограниченныхъ средствахъ передать съ такимъ эффектомъ, что они будутъ представлять неоспоримый интересъ. Но чтобы достичь такихъ результатовъ, необходимы и стараніе, и основательное знаніе природы. Хорошій рисунокъ, красивыя линіи, правдивый колоритъ и широта въ исполненіи свѣта и тѣней — вотъ существенныя условія, придающія значеніе всякому, даже небогатому по содержанію, художественному произведенію.

4. Вода и корабли.

А. КОЛОРИТЪ.

Цвѣтъ стоячей воды зависитъ отъ погоды и тоновъ неба; напримѣръ, *въ ясную погоду* берутъ: синюю (кобальтъ или ультрамаринъ) съ красной или желтой охрой, черную съ бѣлилами и цвѣтной примѣсью; *въ пасмурную погоду:* синюю съ индѣйской красной или madderbraun, или съ madderbraun и Вандикомъ коричневымъ или охрой. *При очень пасмурной погодѣ* прибавляютъ больше черной и иногда немного индиго.

Рѣки и ручьи имѣютъ очень разнообразный колоритъ. Для *желтой или желто-красноватой воды* рекомендуется: желтая (сіена), охра и др. однѣ или съ madderbraun, Вандикомъ коричневымъ и другими.

Для *зеленой* воды: кобальтъ съ свѣтлой охрой; ауреолинъ или стиль-де-грень коричневый съ индиго и жженой сіеной или Вандикомъ коричневымъ; золотая охра или сіена съ индиго. Зелено-синяя окись (grünblau Oxyd).

Для *сѣроватой* воды: ауреолинъ съ синей и madderbraun или пурпуровымъ крапомъ; кобальтъ съ madderbraun и сіеной, черная и бѣлила и др.

Для *очень темной* воды: maddetbraun съ Вандикомъ коричневымъ или флорентійской коричневой; иногда еще примѣшиваютъ, лакъ, асфальтъ.

Для *подводной растительности:* ауреолинъ съ жженой сіеной и индиго, флорентійская коричневая съ madderbraun и черной; стиль-де-гренъ коричневый съ пурпуровымъ крапомъ или Вандикомъ коричневымъ или съ индиго.

Для прочихъ деталей, ударовъ и т. п. сіена съ Вандикомъ коричневымъ и лакомъ; madderbraun съ синимъ; Вандикъ коричневый съ madderbraun или лаками и ультрамариномъ. Стиль-де-гренъ коричневый съ индиго. Ультрамаринъ съ жженой сіеной.

Въ болѣе темныхъ смѣсяхъ синяго надо избѣгать; краска для тѣней должна быть теплая и прозрачная. Для усиленія тѣней служатъ слѣдующія лессировки: madderbraun съ черной или Вандикомъ коричн.; асфальтъ, битюмъ и мумія (послѣднія двѣ смѣшиваются вмѣстѣ); мумія съ сіеной и кобальтомъ; черная съ крапомъ и кобальтомъ; пурпуровый крапъ съ битюмомъ; кобальтъ и сіена. Свѣта накладываютъ бѣлилами съ небольшой примѣсью киновари, охры и др.

Для *морской воды зеленаго* тона годятся: ультрамаринъ съ черной и красной (киноварь, madderbraun и др.); черная съ кобальтомъ и пурпуровымъ крапомъ или коричневой охрой; кобальтъ съ битюмомъ и муміей, съ индѣйской красной, съ жженой блестящей охрой или съ желтой охрой и пурпуровымъ крапомъ.

Для *морской дали:* черная съ кобальтомъ, съ небольшой примѣсью пурпуроваго крапа или бѣлилъ, или сіены.

Для *средняго плана:* битюмъ и мумія съ черной, съ кобальтомъ и безъ него или madderbraun (тона для темной воды, также и на переднемъ планѣ).

Для *передняго плана:* кобальтъ съ черной; киноварь и немного желтой; потомъ бѣлила съ битюмомъ, муміей и черной (для болѣе темныхъ частей).

Для *вечернихъ эффектовъ:* сіена съ черной и немного крапа и кобальта.

Локальные тона въ бурную погоду: сіена съ черной или Вандикомъ коричневымъ; умбра или Вандикъ коричневый съ синей; синяя съ жженой сіеной.

Морскіе зеленые тона: кадмій или ультрамаринъ; ультрамаринъ желтый и кобальтъ; сіена съ синей или черной (на переднемъ планѣ иногда съ примѣсью пинкбрауна). Ауреолинъ или сіена съ берлинскою лазурью съ небольшой примѣсью Вандика коричневаго; жженая сіена съ madderbraun и синей. Ауреолинъ съ кобальтомъ или Вандикомъ коричневымъ. Кобальтъ съ киноварью и черной или съ охрой и съ небольшимъ количествомъ лака. Золотая охра съ индиго. Жженая свѣтлая охра и берлинская лазурь. Бѣлила съ битюмомъ и муміей, иногда съ прибавленіемъ кобальта (свѣтящійся сѣро-зеленый тонъ). Зелено-синяя окись. Небесно-голубая (Coelinblau).

Для лессировокъ: крапъ съ черной, кельнская земля или кобальтъ. Виридіанъ, ауреолинъ и зеленая П. Веронеза или кобальтъ. Битюмъ и мумія (темныя мѣста); сіена и кобальтъ (свѣтовыя мѣста) съ муміей и безъ нея. Черная съ пурпуровымъ крапомъ и кобальтомъ (темная вода на среднемъ планѣ).

Для *свѣтовъ:* сіена или охра съ киноварью или крапомъ или Вандикомъ коричневымъ и бѣлилами.

Темные тона для остова судовъ, лодокъ, старыхъ бревенъ (для очень удаленныхъ судовъ прибавляется синяя или сѣрая): битюмъ и мумія, съ черной и madderbraun, также съ прибавленіемъ кобальта; черная съ madderbraun, съ синей или безъ нея или жженая сіена; индиго съ жженой сіеной и крапомъ; флорентійская коричневая съ синей и черной; ультрамаринъ съ лакомъ или madderbraun и жженой сіеной или флорентійской коричневой. Сине-черная одна или съ красной. Кельнская земля, черная и пурпуровый крапъ или синяя; пурпуровый крапъ и битюмъ, жженая сіена съ крапомъ и черной. Битюмъ съ madderbraun, съ черной и безъ нея. Битюмъ и мумія съ кельнской землей. Kappaһbraun.

Для красноватыхъ тоновъ лодокъ и др.: желтая охра съ madderbraun и черной, киноварь, жженая сіена и madderbraun, жженая сіена и лакъ; красная съ черной и съ небольшимъ количествомъ синей или безъ нея.

Для желѣзныхъ частей: киноварь, жженая сіена и сине-черная (превосходные тона для ржавыхъ предметовъ), madderbraun и черная съ бѣлилами (для свѣтовъ). Графитъ, madderbraun и кадмій.

Для свѣтлыхъ парусовъ: золотая охра. Свѣтлая охра одна или съ умброй, съ киноварью, съ жженой сіеной, съ жженой

охрой, съ кобальтомъ и киноварью; кобальтъ съ бѣлилами и жженой свѣтлой охрой. Желтая охра съ крапомъ и бѣлилами, съ киноварью и безъ нея.

Для красныхъ парусовъ: жженая сіена съ красной (киноварь, индѣйская красная, madderbraun); madderbraun или пурпуровый крапъ съ красными или золотой охрой. Madderbraun съ сіеной и мумiей.

Для парусовъ глубокихъ темныхъ тоновъ: сине-черная съ лакомъ или пурпуровымъ крапомъ, стиль-де-гренъ коричневый съ madderbraun и лаками; пурпуровый крапъ и флорентiйская коричневая; флорентiйская коричневая съ лакомъ и ультрамариномъ. Madderbraun съ сіеной и мумiей, также съ черной. Крапъ и черная съ охрой или съ кобальтомъ и небольшимъ количествомъ коричневой охры. Крапъ, сіена, жженая кельнская земля и бѣлила.

Для песчаныхъ береговъ: коричневая охра съ розовымъ крапомъ; свѣтлая охра съ жженой охрой и прибавленiемъ кобальта.

Для скалистыхъ береговъ теплыхъ тоновъ: madderbraun съ ультрамариномъ; жженая блестящая охра съ синей; жженая умбра съ крапомъ и синей, свѣтлая охра съ флорентiйской коричневой и жженой блестящей охрой и кобальтъ съ жженой сіеной и индиго.

Для холодныхъ тоновъ: ультрамаринъ и сине-черная; синяя съ жженой блестящей охрой, крапомъ или лакомъ.

Для дальнихъ береговъ: синяя съ пурпуровымъ крапомъ; на среднемъ планѣ примѣшивается желтая охра.

Для мачтъ и снастей: кельнская земля съ madderbraun. Коричневая охра съ бѣлилами.

Для корзинъ и др.: сіена и умбра одна или съ madderbraun и др. Ауреолинъ съ жженой сіеной и синей.

Для дегтярныхъ покрышекъ: madderbraun и черная; охра, черная и бѣлила.

Очень густые тона для ударовъ: жженый карминъ, пинкбраунъ и пурпуровый крапъ. Madderbraun или пурпуровый крапъ одинъ и съ битюмомъ, или съ черной, съ жженой сіеной и безъ нея. Лакъ Робертъ № 7. Лакъ съ madderbraun.

Б. ТЕХНИКА И ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Присутствiе воды придаетъ ландшафту много красоты и разнообразія. Оттого виды береговъ, рѣкъ, озеръ и ручьевъ принадлежатъ къ самымъ живописнымъ въ пейжазной живописи. Особенно хороши тихія водныя пространства, отражащія въ себѣ опрокинутое небо и ближайшія окрестности. Очень выгодное впечатлѣнiе даетъ вода на переднемъ планѣ лѣсныхъ видовъ.

Техника воды такая же, какъ техника неба, потому ее прокладываютъ одновременно съ послѣднимъ, но тона берутъ немного слабѣе. Также пишутъ и отраженія, причемъ маленькіе горизонтальные свѣта и полосы накладываются позже, при прописываніи, а обширныя свѣтовыя партiи накладываются уже при подмалевкѣ. Тоже самое относится къ водянымъ растенiямъ, судамъ и ихъ отраженiямъ.

Отраженія въ водѣ даются легко. Что же касается изображенія самой поверхности воды, то здѣсь приходится преодолѣвать значительныя трудности. Самое главное въ данномъ случаѣ — вѣрно передать многочисленные и незначительные, сами по себѣ свѣтики, которые вызываются плавающими на водѣ и подъ водой животными, лягушками, рыбами и т. д. Если же ихъ нѣтъ и спокойствiе воды ничѣмъ не возмущается, тогда единственное, что остается — это разсчитывать на отраженія. Въ такомъ случаѣ можно помѣстить челнъ или переходящій въ бродъ скотъ, что оживляетъ картину и разнообразитъ тона. Можно также помѣстить водяныхъ птицъ. Ихъ присутствiе очень удачно прерываетъ однообразiе водной поверхности.

Что же касается до цвѣта воды, то здѣсь легко впасть въ заблужденiе, особенно подъ влiянiемъ полутѣней; часто вода, повидимому безцвѣтная, въ сравненiи съ болѣе свѣтлымъ предметомъ, напр., парусомъ лодки, оказывается очень глубокаго тона. Для правильнаго сужденія непремѣнно нужно сопоставленiе съ какимъ нибудь очень свѣтлымъ предметомъ.

Чистая вода, напримѣръ, Альпiйскихъ озеръ, обыкновенно голубая, но отъ присутствія органическихъ веществъ цвѣтъ воды впадаетъ въ зеленый, а при сильномъ насыщенiи органическими веществами (болотная вода) переходитъ въ корич-

невый. Коричневая вода въ пасмурную погоду кажется серебристо-сѣрой, въ ясную — чисто голубой.

Тона для стоячей воды тѣ же, что для неба и облаковъ, только надо брать ихъ болѣе смягченными или болѣе сѣрыми. Вообще, гдѣ нѣтъ отраженія, тамъ полезны выше изложенные прозрачные тона, но надо замѣтить, что при синемъ небѣ отдаленныя части большой водной поверхности кажутся свѣтлѣе, а вблизи принимаютъ глубокій синій цвѣтъ.

Отраженія, также водяныя растенія и лодки, пишутся по сырому, требуютъ нѣжнаго исполненія и легкихъ неопредѣленныхъ контуровъ. Письмо должно быть совершенно свободное и накладывается вертикальными мазками.

При передачѣ отраженій въ водѣ нужно строго соблюдать правила перспективы. Наприм., если въ водѣ отражаются криво стоящія деревья, то необходимо, чтобы ихъ отраженіе получило такое же наклонное положеніе къ горизонту, а не отражалось бы въ вертикальномъ направленіи. Слѣдуетъ держаться извѣстнаго физическаго закона: *уголъ паденія равенъ углу отраженія.* Слѣдовательно, вертикально стоящія предметы отразятся въ водѣ въ такомъ же направленіи, а остальные— подъ большимъ или меньшимъ угломъ къ горизонту. Но солнце и мѣсяцъ такъ далеко находятся отъ насъ, что ихъ отраженія въ водѣ всегда изображаются вертикальными полосами.

Если поверхность воды не спокойна, то отраженіе становится значительно сложнѣе: оно длиннѣе, но слабѣе пересѣкается горизонтальными полосками отраженнаго неба. При сильномъ волненіи отраженія совершенно исчезаютъ. Относительно отраженій камней и дерева замѣтимъ, что они большей частью отражаются въ глубокихъ живыхъ тонахъ, особенно въ сочномъ коричневомъ, красно-коричневомъ или темно-зеленомъ тонѣ (асфальтъ съ кадміемъ или пурпуровымъ крапомъ).

Всѣ отраженія принимаютъ до нѣкоторой степени цвѣтъ воды. Очень красиво отражаются бѣлые предметы. Вообще, отраженія могутъ дать самыя благодарные эффекты.

Впрочемъ, отраженіе во многомъ зависитъ отъ поляризаціи свѣта. Если ясное небо отражается въ спокойной водной поверхности, то въ зависимости отъ относительнаго положенія солнца, воды и зрителя, свѣтъ неба отражается или вполнѣ или частью или, если солнце находится позади зрителя или

сбоку, совсѣмъ почти не отражается, и вода имѣетъ свой собственный цвѣтъ, въ чемъ легко можно убѣдиться, смотря на воду, взволнованную сильнымъ вѣтромъ. Потому въ тѣ дни, когда небо совсѣмъ блѣднаго воздушнаго тона, водяная поверхность кажется густого синяго тона или сине-зеленаго, особенно если солнце находится сбоку зрителя. Если же солнце стоитъ передъ зрителемъ или сзади, то отраженіе даетъ естественные тона неба, но никогда не густые.

Относительно цвѣта *текучей воды* мы замѣчаемъ совершенно другое явленіе. Рѣки и ручьи отличаются удивительнымъ разнообразіемъ и характерностью тоновъ, что объясняется цвѣтомъ русла, которое бываетъ очень разнообразно: изъ сплошного камня, рыхлаго кремня, песчаное или покрытое водяными растеніями. Въ послѣднемъ случаѣ вода принимаетъ особенно глубокіе тона. Измѣненіе въ теченіи, различныя препятствія, запруды, маленькіе водопады съ многочисленными бликами и рефлексами даютъ привлекательные и живописные мотивы.

Отраженія въ водѣ различныхъ предметовъ прерываются, какъ уже сказано, горизонтальными полосами, придающими водѣ правдивое и красивое впечатлѣніе. Но слѣдуетъ быть осторожнымъ въ этомъ отношеніи, чтобы не получить полосатой воды, что очень не красиво. Замѣтимъ еще, что при изображеніи волнъ, надо точно соблюдать ихъ форму и тѣни, особенно полутѣни подъ гребнемъ волны.

Водопады пишутъ такъ же, какъ текучую воду. При изображеніи падающаго съ вершины потока, водѣ придаютъ темный тонъ, а выдающіеся изъ воды камни выдѣляютъ болѣе свѣтлыми тонами. При гладкой водяной поверхности можно съ пользой примѣнить флейцъ, чтобы сгладить всѣ шереховатости. Сверкающіе блики, точки и рыбацкія сѣти накладываютъ густо, чтобы эффектно отдѣлить ихъ отъ ровной поверхности воды.

Еще нѣсколько замѣчаній объ исполненіи *дождевыхъ* и *снѣжныхъ* ландшафтовъ. Первые лучше всего подмалевывать нейтральнымъ сѣрымъ—черной и бѣлилами съ прибавленіемъ жженой свѣтлой охры или ультрамарина съ кобальтомъ и индѣйской красной, или съ индиго, индѣйской красной и желтой охрой. Такая подмалевка смягчаетъ зеленый цвѣтъ и тона передняго плана.

Мокрые предметы имѣютъ болѣе яркіе цвѣта и болѣе густые тона; потому краски накладываютъ иногда очень густо, иногда довольно жидко, чтобы нагляднѣе выставить сырость почвы, для чего пишутъ также лужи съ ихъ отраженіями и бликами. Написанныя такимъ образомъ мокрыя дороги превосходно контрастируютъ съ свѣжей сочной зеленью, чистымъ небомъ, съ густыми тонами мокрыхъ стволовъ деревьевъ и др. Вообще, въ картинахъ, изображающихъ природу послѣ дождя, всѣ тона надо выдерживать чище и сильнѣе.

Очень эффектно изображеніе идущаго вдали дождя, особенно въ горныхъ видахъ, чѣмъ часто пользуются для заполненія дали или средняго плана.

Снѣжный ландшафтъ для эффектнаго изображенія требуетъ болѣе сложныхъ контрастовъ и цвѣтовъ. Поэтому выбираютъ для ландшафтовъ такого рода яркое небо, солнечные заходы, иногда даже помѣщаютъ для оживленія картины ярко освѣщенное окно. Труднѣе всего передать снѣгъ при яркомъ дневномъ освѣщеніи. Оттѣнки свѣта здѣсь такъ рѣзки, шкала цвѣтовъ такъ обширна, что нашихъ красокъ и на половину не хватитъ; также, гдѣ интенсивность свѣта возрастаетъ, мы должны окончательно отказаться отъ надежды на успѣхъ съ нашими еще несовершенными средствами; отсюда и проистекаетъ бѣдность мотивовъ зимнихъ ландшафтовъ и оттого мы встрѣчаемъ столько погрѣшностей при изображеніи ледяныхъ и снѣговыхъ поверхностей. Чтобъ избѣгнуть монотонности, необходимо пользоваться всякими средствами. Замѣтимъ, что снѣгъ можно передавать не единственно только бѣлымъ, потому что снѣжная поверхность отражаетъ на себѣ тона неба или окрестностей. Кромѣ бѣлаго, годятся также блѣдные, но цвѣтные тона: голубоватые, красноватые, желтоватые или также фіолетовые. Изъ красокъ можемъ указать: свѣтлый крапъ, кобальтъ, желтую охру и др. Лѣпка и тѣни передаются лучше всего сѣро-фіолетовымъ тономъ или ультрамариномъ, или кобальтомъ съ флорентинской коричневой. По мѣрѣ удаленія снѣгъ кажется желтѣе, а далекія поверхности на солнцѣ кажутся совсѣмъ желтыми съ оранжевымъ налетомъ и сильно выдѣляются въ сѣро-голубой атмосферѣ. Въ противоположность общему правилу этотъ сѣро-голубой тонъ къ горизонту становится гуще, такъ что снѣговая даль кажется свѣтлѣе неба.

Зимній лѣсъ пишется тоже темными сине-сѣрыми или коричнево-красными тонами, а предметы, непокрытые снѣгомъ, особенно на первомъ планѣ, имѣютъ густой черно-коричневый тонъ. Здѣсь очень полезенъ асфальтъ, который хорошо контрастируетъ своимъ густымъ тономъ съ небомъ и снѣгомъ и нарушаетъ монотонность пейзажа. Хороши также черные предметы всякаго рода т. е. люди, птицы (очень хорошъ воронъ), густой черный дымъ, выходящій изъ трубъ и т. п. Борозды дорогъ, стволы, большіе камни, строенія также съ пользой примѣняются въ этомъ ландшафтѣ.

Для снѣжныхъ ландшафтовъ необходимы многочисленные эскизы съ натуры, внимательное отношеніе къ тонкимъ тонамъ и свѣтамъ. Вѣрное угадываніе и умѣлое сочетаніе тоновъ неба съ тѣнями представляетъ большія трудности, почему зимніе пейзажи рѣдко удаются вполнѣ.

Ледяная поверхность обыкновенно покрыта трещинами нечистаго сѣроватаго цвѣта и зеленоватыми или синеватыми неровностями. Фигуры здѣсь также могутъ найти полезное примѣненіе.

Морскіе виды или марины даютъ прелестные и богатѣйшіе мотивы для живописи; они зависятъ единственно отъ вѣрной передачи свѣта и неба. Въ работахъ этого рода необходимо самое широкое письмо. Маринистъ долженъ освоиться съ различнымъ состояніемъ неба еще болѣе пейзажиста, потому что небо играетъ важную роль во всѣхъ картинахъ, изображающихъ морскіе виды. Самое главное въ маринахъ — это форма волнъ, которая зависитъ отъ мѣстныхъ причинъ, отъ грунта морского дна, отъ строенія берега вліяющаго непосредственно на форму береговой волны и т. д. Волны въ открытомъ морѣ легче передать, потому что тамъ онѣ ходятъ на свободѣ и не подвергаются такимъ разнообразнымъ вліяніямъ. Самой прихотливой формы бываютъ волны у скалистаго берега — здѣсь онѣ, разбиваясь о препятствія, вздымаются все выше и выше и уловить ихъ форму очень трудно.

Спокойное море отражаетъ небо, но къ горизонту темнѣетъ и потому въ серединѣ картины имѣетъ болѣе свѣтлый тонъ. Во время волненія волны принимаютъ болѣе темныя тона. При сильномъ волненіи, когда небо покрыто темными облаками, цвѣтъ волны принимаетъ уже мрачный, угрожающій

характеръ и тонъ ея смѣшивается съ локальнымъ цвѣтомъ воды. Вообще цвѣтъ волнъ очень измѣнчивъ и различныя части одной и той же волны, напр. гребень и бока, имѣютъ совершенно различные цвѣта.

При рисункѣ волнъ совѣтуемъ обратить вниманіе на форму и цвѣтъ гребня; цвѣтъ зависитъ отъ освѣщенія и положенія солнца и принимаетъ болѣе или менѣе темный тонъ. Если солнце находится передъ зрителемъ, то цвѣтъ воды подъ гребнемъ волны кажется изящнаго и прозрачнаго блѣдно-зеленаго тона. Не совѣтуемъ изображать волны, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые, длинными параллельными рядами, что очень некрасиво. Мокрый песокъ отражаетъ почти такъ же, какъ гладкая водяная поверхность и на свѣтломъ горизонтѣ представляетъ легкую полосу.

Передача пѣны разбивающихся волнъ, ихъ цвѣтъ и тѣни требуютъ много вниманія и тщательнаго изученія. Какъ практическій пріемъ, совѣтуемъ запомнить самую живописную пѣнящуюся волну и нарисовать ее на память, потомъ ждать слѣдующей подобной же и сравнить ее съ написанной.

Смотря по глубинѣ и грунту морского дна, вода принимаетъ различный цвѣтъ. Мелкая вода (наприм. въ каналѣ) имѣетъ красивые зеленые тона (кобальтъ и желтый ультрамаринъ); глубокая вода впадаетъ въ темный сине-зеленый тонъ, а на самыхъ глубокихъ мѣстахъ океана вода, несмотря на отраженіе, напоминаетъ собой чернила густого зеленоватаго или фіолетово-чернаго цвѣта.

Волны надо писать очень тщательно, точно сохраняя всѣ блики, тѣни и рефлексы. Особенно трудно придать волнамъ характеръ непринужденнаго, естественнаго движенія; надо хорошо понять ихъ вліяніе другъ на друга и дѣйствіе вѣтра. Напримѣръ, во время волненія, одна часть волны имѣетъ цвѣтъ неба, другая локальный цвѣтъ воды, третья усиливается въ тонѣ рефлексомъ другихъ волнъ и т. д.

Въ ясную погоду волны принимаютъ красивый зеленый цвѣтъ, а вода подъ гребнемъ—самый свѣтлый тонъ. Облака также имѣютъ большое вліяніе на цвѣтъ воды, отбрасывая тѣни и придавая ей то фіолетовый, то желтоватый оттѣнокъ. Иногда тѣни принимаютъ совсѣмъ черный цвѣтъ, вродѣ чернилъ. Вообще, освѣщеніе имѣетъ огромное значеніе.

Техника морской воды такая же, какъ техника неба. Послѣ очень жидкой сѣрой подмалевки — ближе къ берегу берутъ болѣе чистый тонъ — накладываютъ локальный тонъ, но такъ тонко и жидко, какъ только возможно, и не слишкомъ зелено. Даль надо выдерживать тонами неба, больше кобальтомъ или ультрамариномъ. Пѣну накладываютъ очень густо, также и блики.

На то мѣсто, которое взято, какъ точка зрѣнія, накладываютъ самый сильный свѣтъ и продолжаютъ его до нижняго края картины, а по бокамъ тона выдерживаютъ гуще. Свѣтовыя стороны волнъ въ серединѣ картины имѣютъ цвѣта неба, но и самыя густыя тѣни должны быть свѣтящіяся и жидкія, чего можно достигнуть сіеной и, вообще, желтой краской. Морскія дали пишутъ обыкновенно кобальтомъ, черной и бѣлилами, а приближаясь къ среднему плану прибавляютъ немного муміи, смѣшанной съ битюмомъ.

Нерѣдко вода выходитъ такой непрозрачной и тяжелой, что производитъ впечатлѣніе твердой поверхности. Въ этомъ случаѣ часто помѣщаютъ какіе-нибудь предметы, наприм. буй, чтобы отраженіемъ этого предмета придать водѣ прозрачность. Такую уловку, встрѣчающуюся даже у извѣстныхъ художниковъ, нельзя признать удачной. Всякій, кто знакомъ съ моремъ, очень хорошо знаетъ, что волнующаяся вода не даетъ отраженій.

Брызги пѣны передаютъ боковыми мазками, а жесткія мѣста воды можно поправить, наложивъ на нихъ тона неба.

Что касается до *штафажа* (фигуръ) въ маринахъ, безъ котораго почти не обходится ни одинъ морской видъ, то мы располагаемъ богатымъ матеріаломъ въ видѣ судовъ всевозможныхъ родовъ, хотя очень трудно достигнуть, чтобы они казались плывущими. Необходимо близко ознакомиться со всѣми наружными свойствами судовъ и соотношеніемъ размѣра различныхъ частей судна, особенно такелажа и парусовъ. Нужно принять въ разсчетъ и направленіе и силу вѣтра, чтобы правильно опредѣлить положеніе подвижныхъ частей. При умѣломъ примѣненіи, суда, уже благодаря ихъ пирамидальной формѣ, производятъ сильное впечатлѣніе, которое еще усиливается парусами различной формы и цвѣта, изящныхъ, иногда очень пестрыхъ и, вообще, блестящихъ тоновъ. Осо-

бенно живописны лодки и суда у береговъ Италіи, Турціи и другихъ южныхъ странъ.

Также и на берегу нерѣдко съ пользой примѣняютъ штафажъ. Очень живописны старыя рыбачьи лодки со свѣсившимся парусомъ, съ разбросанными снастями и корзинами, съ сѣтью, протянутой между мачтами, одеждами рыбаковъ и т. п. Но не слѣдуетъ точно передавать всѣ детали штафажа, чтобы не повредить широкому исполненію и цѣльности общаго впечатлѣнія. Необходимо также знаніе перспективы, такъ какъ разнообразіе угловъ очень велико.

Парусныя суда нерѣдко изображаютъ совершенно ошибочно, придавая парусу перпендикулярное положеніе. Такого положенія парусъ имѣть не можетъ, потому что судно кренится на ту сторону, куда дуетъ вѣтеръ. Надо также замѣтить, что при сильномъ волненіи киль то поднимается, то опускается, слѣдовательно прямая линія воды во время хода лодки тоже неправильна. Особенно красивъ латинскій парусъ, принимающій, смотря по положенію, различныя формы.

При изображеніи отдаленныхъ судовъ ограничиваются ясными контурами всей массы.

Совѣтуемъ также изучать рѣчныя суда, отличающіяся иногда очень характерными формами.

5. Почва, дороги, берега, камни.

А. КОЛОРИТЪ.

Здѣсь употребляются болѣе теплые, смягченные желтые, коричневые и красноватые, болѣе или менѣе сильно разбавленные, тона. Какъ *свѣтовые тона для дорогъ* и пр., рекомендуются: желтая охра одна или съ madderbraun и кобальтомъ, съ жженой свѣтлой охрой, съ крапомъ и безъ него или индѣйской красной; съ флорентинской коричневой, съ кобальтомъ, съ крапомъ и безъ него или жженой сіеной. Сіена или умбра одна, или съ киноварью. Жженая сіена одна, или съ лакомъ и синей или свѣтлой охрой. Черная и жженая свѣтлая охра. Киноварь, желтая охра и кобальтъ (очень разнообразные тона). Madderbraun съ жженой охрой и ультрамариномъ. Ауреолинъ съ флорентинской коричневой. Флорентинская коричневая съ кобальтомъ и крапомъ.

Для тѣневыхъ тоновъ отлично подходятъ: синяя съ крапомъ и жженой сіеной или свѣтлой охрой. Черныя съ жженой сіеной, съ крапомъ, съ киноварью или жженой свѣтлой охрой. Ультрамаринъ съ madderbraun, также съ жженой сіеной и лакомъ. Индѣйская красная или жженая свѣтлая охра съ индиго. Флорентинская коричневая съ пурпуровымъ крапомъ или madderbraun. Пурпуровый крапъ.

Стиль-де-гренъ коричневый одинъ или съ крапными красками для *глубокихъ ударовъ*. Ауреолинъ съ жженой умброй *для мховъ* и глубокихъ тоновъ береговыхъ видовъ. Вандикъ коричневый одинъ или съ стиль-де-гренъ коричневымъ или жженымъ карминомъ, легко пронесенный по достаточно высохшимъ краскамъ дорогъ и т. д. очень правдиво передаетъ неровности и шероховатости почвы.

Для лессировокъ: сіена, крапъ, зеленая земля, ауреолинъ, стиль-де-гренъ коричневый съ крапомъ, сіена съ стиль-де-гренъ коричневымъ, желтая охра или жженая сіена съ крапными красками.

Для песчаной почвы идутъ: коричневая охра одна или съ madderbraun; желтая охра или римская охра съ красной (madderbraun, киноварь, жженая охра) и немного кобальта.

Для глинистой почвы: желтая охра съ флорентинской коричневой, съ жженой умброй, съ сіеной и кобальтомъ, съ жженой охрой, съ madderbraun и др. Умбра съ киноварью и кобальтомъ; жженая умбра; флорентинская коричневая одна или съ madderbraun или пурпуровымъ лакомъ, или желтой охрой; сіена съ madderbraun и синей. Жженая сіена съ свѣтлой охрой, съ жженой умброй и безъ нея. Ауреолинъ или кадміи съ флорентинской коричневой, съ крапными красками и синей.

Для вспаханной земли: черная съ лакомъ и жженой охрой. Жженая свѣтлая охра съ сине-черной; стилъ-де-гренъ коричневый съ лакомъ и сине-черной, жженая умбра съ крапомъ и синей.

Для спѣлой нивы: кадмій одинъ или съ madderbraun, съ киноварью или флорентинской коричневой. Желтая охра съ ауреолиномъ, съ кадміемъ или жженой сіеной или флорентинской коричневой.

Для скошенныхъ луговъ служитъ свѣтлая охра съ кобальтомъ, съ жженой сіеной и немного ультрамарина или индиго.

Для сжатаго поля: желтая охра и умбра; мѣстами работаютъ съ зеленой.

Для камней, особенно утесовъ, и для тѣневыхъ тоновъ годятся слѣдующія смѣшиванія:

Для сѣрыхъ камней: синяя съ жженой свѣтлой охрой, съ индѣйской красной, съ киноварью, съ крапными красками, съ жженой умброй, съ черной, съ флорентинской коричневой, съ madderbraun, съ лакомъ и жженой сіеной или свѣтлой охрой. Кобальтъ съ madderbraun и умброй или стиль-де-гренъ коричневымъ (послѣдняя смѣсь—большой глубины и теплоты), съ крапомъ и сине-черной или свѣтлой или жженой охрой. Черная съ зеленой Поля Веронеза, съ крапными красками, вообще съ красными, также съ кобальтомъ и пурпуровымъ крапомъ. Флорентинская коричневая съ синей и крапомъ. Жженая умбра съ синей и красной, иногда со свѣтлой. Умбра одна или съ ультрамариномъ.

Для цвѣтныхъ камней: madderbraun съ флорентинской коричневой или жженой сіеной, индиго съ индѣйской красной; свѣтлая охра съ киноварью; крапъ и немного сине-черной; ауреолинъ съ крапомъ, свѣтлая охра съ Вандикомъ коричневымъ; *для шифера:* синяя съ красной или черной. Ультрамаринъ и сине-черная. Сине-черная съ лакомъ и свѣтлой охрой; кобальтъ съ киноварью и охрой.

Для болѣе холодныхъ и теплыхъ локальныхъ цвѣтовъ рекомендуются: желтая охра одна, съ красной (киноварь, крапъ, жженая охра), съ жженой сіеной, съ черной, съ черной и крапными красками, также съ лакомъ и синей. Сіена съ madderbraun (или флорентинская коричневая) и синяя; жженая свѣтлая охра одна или съ madderbraun и синей, жженая сіена одна или съ жженымъ карминомъ и синей. Ауреолинъ съ жженой сіеной и индиго. Пурпуровый крапъ или madderbraun одинъ или съ флорентинской коричневой, съ ультрамариномъ или съ жженой сіеной и индиго. Золотистая охра съ черной и безъ нея. Умбра. Коричневая охра одна или съ неаполитанской желтой и киноварью. Черная и жженая сіена; очень многочисленные тона получаются съ дальнѣйшимъ прибавленіемъ индиго и умбры, или крапа и свѣтлой охры съ бѣли-

лами. Кобальтъ, кельнская земля и крапъ, съ коричневой охрой и безъ нея; коричневая охра, неаполитанская желтая, киноварь и битюмъ съ мумiей.

Для темныхъ ударовъ: битюмъ и мумія съ пурпуровымъ крапомъ. Madderbraun съ черной и бѣлилами.

Б. ТЕХНИКА И ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

На переднемъ планѣ необходимо тщательное соблюденіе свѣта и тѣней, между тѣмъ какъ многіе художники ограничиваются зелеными, желтыми и коричневыми тонами; отчего получается монотонность и сухость изображенія. Но мы совѣтуемъ не избѣгать сильныхъ и густыхъ красокъ и внимательно относиться къ деталямъ береговъ, дорогъ, тропинокъ, межей и т. д.

Относительно техники замѣтимъ слѣдующее. Сперва накладываютъ отдѣльныя массы земли (свѣтлая охра или жженая сіена съ синей). Потомъ тонкой кистью наносятъ детали. Часто съ пользой употребляютъ сіену съ синей, а въ свѣтовыхъ тонахъ неаполитанскую желтую съ синей. Краски накладываютъ густо и широко, но довольно опредѣленными и, мѣстами, рѣзкими контурами. Здѣсь всякое уклоненіе отъ прямой линіи имѣетъ свою особенную форму, которой не всегда можно располагать по своему произволу. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ выступаетъ много различныхъ тоновъ, ихъ нѣжно сливаютъ другъ съ другомъ или, смотря по надобности, болѣе или менѣе рѣзко раздѣляютъ. Отдѣльные камни и массы земли исполняются самостоятельно, потому что тонъ ихъ обыкновенно уклоняется отъ общаго цвѣта земли. Но спѣшимъ замѣтить, что хотя каждый камень имѣетъ свой свѣтъ, полутѣни и тѣни, цвѣтъ и рефлексы, въ общемъ должно быть сохранено единство и ни одинъ камень не долженъ выдѣляться изъ картины и назойливо лѣзть въ глаза зрителю.

Самыми живописными дорогами считаются неровныя, запущенныя дороги, прорѣзанныя глубокими бороздами, усѣянныя камнями и т. д. Такія дороги богаты свѣтами и тѣнями, но требуютъ тщательнаго исполненія Свѣта накладываются смѣло; здѣсь съ пользой можетъ быть примѣненъ шпатель и, вообще, годится всякій ловкій пріемъ. Глубокія борозды обыкновенно

лессирують теплыми цвѣтными тонами, отчего онѣ производятъ болѣе сильное впечатлѣніе.

Очень хорошій получается результатъ, если по высохшимъ густымъ краскамъ свободно провести плоской кистью такъ, чтобы краска пристала только мѣстами. Такимъ образомъ очень искусно можно передать мѣстечки, заросшія травой, камни, разбросанные по дорогѣ, и другія неровности. Что касается желтыхъ дорогъ и покатостей, то онѣ не должны занимать на картинѣ много мѣста, потому что производятъ нѣсколько рѣзкое впечатлѣніе.

Воздѣланныя поля, засѣянныя зерновыми хлѣбами, не представляютъ весной благопріятныхъ мотивовъ для живописи своимъ однообразіемъ. Всегда приходится для оживленія картины помѣщать или кустарники, или другую какую нибудь растительность. Вспаханная земля тоже не живописна.

Борозды на полѣ надо передавать съ соблюденіемъ вѣрной перспективы, шероховатыми, съ выброшенными камнями и корнями, а не прямыми, какъ палка, линіями.

Золотисто-коричневыя поля ржи и пшеницы не особенно красивы на переднемъ планѣ по своей монотонности. Для разнообразія или ставятъ снопы, или мѣстами рисуютъ сжатыя полосы. Во всякомъ случаѣ такія поля не должны занимать много мѣста на картинѣ. Особенно внимательнаго отношенія къ себѣ требуетъ изображеніе колосьевъ и стеблей. Очень некрасиво, когда они представляютъ изъ себя желтую неподвижную стѣну. Колосьямъ передняго плана всегда придаютъ болѣе темный оттѣнокъ, чѣмъ заднимъ рядамъ.

Въ скалахъ и камняхъ, хотя и преобладаетъ сѣрый цвѣтъ, но тѣмъ не менѣе разнообразіе тоновъ очень велико, и не только огромныя каменныя массы, но и обломки скалъ, мелкіе валуны и отдѣльные камни могутъ дать эффектное впечатлѣніе на переднемъ и заднемъ планѣ въ лѣсныхъ видахъ, въ горахъ, на берегу моря, озеръ и т. д.

Особенно живописный и дикій характеръ придаютъ ландшафту скалы, поросшія мхомъ, лишаями или низкими кустарниками. Онѣ даютъ благодарные контрасты своимъ разнообразіемъ въ цвѣтѣ, свѣтѣ и тѣняхъ.

Контуры пишутся рѣшительно, соотвѣтственно характеру камня, очень опредѣленно и увѣренно, иногда зубчатыми и

рѣзкими линіями. Краски накладываются очень густо. Особеннаго вниманія и тщательности отдѣлки требуютъ многочисленные переломы, трещины и разсѣлины, требующіе, смотря по характеру, и соотвѣтствующаго исполненія. Краски должны мягко переходить другъ въ друга; тамъ же, гдѣ тона мѣняются, слѣдуетъ осторожно концомъ кисти переводить одинъ тонъ въ другой, отчего сообщается краскамъ чрезвычайная живость. Очень хорошъ шпатель для сверкающихъ яркихъ бликовъ. При наложеніи большихъ партій, сильно разнящихся по тону, совѣтуемъ имѣть отдѣльныя кисти для каждаго оттѣнка.

Самое важное—сразу вѣрно угадывать тона, чѣмъ обезпечивается свободное и широкое письмо. Темные тона передаютъ по возможности тепло и прозрачно, особенно темныя трещины, пещеры и т. п., при этомъ надо избѣгать черноты. Полезно потомъ пролессировать локальнымъ цвѣтомъ по сѣрому, отчего увеличивается разнообразіе тоновъ и придается прозрачность. Если растительность не занимаетъ много мѣста, то при подмалевкѣ ее проходятъ тонами камня. По большимъ каменнымъ массамъ передняго плана, покрытымъ лишаями, по окончаніи картины проносятъ густой краской такъ, чтобы она пристала только къ выдающимся мѣстамъ. Никакимъ другимъ способомъ нельзя такъ вѣрно передать шероховатости поверхности.

Въ этюдахъ съ натуры почва и скалы требуютъ тщательнаго рисунка и вѣрнаго соблюденія свѣта и тѣней. Скалы, освѣщенныя солнцемъ, нельзя писать сразу, въ одинъ присѣстъ, потому что въ продолженіи только двухъ часовъ уже успѣютъ произойти большія измѣненія въ освѣщеніи, особенно, выдающихся частей. Локальный цвѣтъ камней часто покрывается сѣрыми, зелеными и красно-желтыми тонами.

Еще разъ напомнимъ начинающему, что при этюдахъ съ натуры, главное вниманіе надо обращать на общій характеръ цѣлаго, а мелкими деталями можно даже игнорировать.

6. Архитектурные предметы.

А. КОЛОРИТЪ.

Для *стѣнъ*, *камней* и т. п. годятся вообще, кромѣ вышеизложенныхъ тоновъ для скалъ, еще слѣдующіе, болѣе свѣтлыхъ цвѣтовъ: золотистая охра одна или съ черной, съ крап-

ными красками, также съ обѣими. Желтая охра одна или съ Вандикомъ коричневымъ въ смѣси съ черной или безъ нея, съ флорентинской коричневой, съ жженой умброй, лакомъ и индиго, съ жженой свѣтлой охрой, съ кобальтомъ въ смѣси съ черной или безъ нея, съ madderbraun, съ индиго и безъ него.

Свѣтлыя зданія, но расположенныя ближе къ среднему плану, напримѣръ, на берегу и т. п., накладываются обыкновенно свѣтлой охрой, крапомъ и бѣлилами; детали обозначаютъ пурпуровымъ крапомъ и черной. Для тѣней берутъ больше черной.

Для камней *густого тона*: красная (жженая свѣтлая охра, индѣйская красная или madderbraun) съ флорентинской коричневой, индиго или черной; для *холодныхъ тоновъ*: Вандикъ коричневый съ maddebraun, съ индиго или ультрамариномъ, потомъ жженая свѣтлая охра съ madderbraun и черной. Синяя съ жженой умброй. Жженая умбра одна или съ ультрамариномъ и розовымъ крапомъ. Кобальтъ съ Вандикомъ коричневымъ или желтой охрой и лакомъ. Умбра одна или съ ультрамариномъ. Синечерная, лакъ и жженая умбра. Жженая сіена съ черной.

Для краснаго песчаника свѣтовые тона: жженая свѣтлая охра одна или съ розовымъ крапомъ и кобальтомъ. Розовый крапъ съ жженой свѣтлой охрой, съ неаполитанской желтой или съ свѣтлой охрой. Индѣйская красная съ розовымъ крапомъ.

Для стараго песчаника: индѣйская красная съ черной и синей. Вандикъ коричневый съ черной и розовымъ крапомъ.

Кирпичи и черепица въ свѣтовыхъ тонахъ: киноварь, жженая сіена одна или съ охрой, съ ауреолиномъ, съ черной, съ жженой свѣтлой охрой, съ madderbraun или киноварью и ультрамариномъ. Ауреолинъ и киноварь или madderbraun, свѣтлая охра съ киноварью или индѣйской красной; жженая свѣтлая охра съ свѣтлой охрой, съ розовымъ крапомъ, съ пинкбрауномъ, съ жженой сіеной, съ киноварью или съ Вандикомъ коричневымъ.

Для каменныхъ мостовыхъ годятся: кобальтъ съ киноварью и коричневой охрой; для тѣней: битюмъ съ муміей и черной; битюмъ или черная съ бѣлилами; для ударовъ — madderbraun съ черной.

Черепица въ тѣни или темнаго цвѣта—обыкновенно теплаго

сѣраго тона (ультрамариномъ съ madderbraun). Многочисленные употребительные тона получаются изъ жженой сіены или флорентинской коричневой съ красной и синей. Кромѣ того еще годятся: индѣйская красная одна, съ ультрамариномъ, съ золотистой охрой и безъ нея; жженая сіена съ madderbraun или пурпуровымъ крапомъ, съ ультрамариномъ или индиго, или Вандикомъ коричневымъ; жженая свѣтлая охра или киноварь съ madderbraun и ультрамариномъ, съ флорентинской коричневой и кобальтомъ; золотистая охра съ индѣйской красной. Madderbraun или пурпуровый крапъ одинъ или съ флоретинской коричневой, съ охрой и черной или синей; стиль-де-гренъ коричневый съ лакомъ и индиго или свѣтлой охрой, киноварь съ ультрамариномъ. Черная съ киноварью. *Для ударовъ*: madderbraun или киноварь съ ультрамариномъ и охрой, жженая сіена, лакъ, стиль-де-гренъ коричневый и т. д. *Мхи*: ауреолинъ съ стиль де-гренъ коричневымъ и другіе.

Для деревянныхъ строеній, бревенъ, заборовъ и т. п. рекомендуются: умбра сырая и жженая, Вандикъ коричневый одинъ или съ ультрамариномъ; желтая охра съ черной или коричневой. Красная (индѣйская красная, жженая охра, пурпуровый крапъ) съ сине-черной; кобальтъ или ультрамаринъ съ красной, съ сине-черной или безъ нея; жженая сіена съ ультрамариномъ или черной. Сине-черная съ синей. Нейтральтинтъ или Payne's grau съ свѣтлой охрой, съ жженой свѣтлой охрой, или жженой сіеной и ультрамариномъ, съ киноварью и жженой сіеной; стиль-де-гренъ коричневый съ ультрамариномъ и жженой сіеной; для ударовъ жженая сіена.

Для шиферныхъ крышъ: сине-черная, нейтральтинтъ, черная съ синей или красной. Ультрамаринъ съ черной, съ madderbraun или пурпуровымъ крапомъ; съ лакомъ и стиль-де-гренъ коричневымъ. Индиго съ индѣйской красной, съ жженой свѣтлой охрой, съ ламповой черной и лакомъ. Флорентинская коричневая съ лакомъ и индиго.

Для крышъ, крытыхъ соломой и мхомъ: жженая умбра, лакъ и ультрамаринъ; желтая охра съ жженой умброй и индиго, съ флорентинской коричневой, съ madderbraun, съ лакомъ, съ синей и безъ нея; жженая сіена съ коричневой; madderbraun или пурпуровый крапъ одинъ или съ синей, или сіеной; кадмій и черная. Ауреолинъ съ жженой умброй или другой коричне-

вой, также Pinkbraun одинъ или съ жженой сіеной или съ умброй и ультрамариномъ—хороши для крышъ, крытыхъ мхомъ. *Для детальныхъ линій*: Pinkbraun одинъ, съ жженой умброй, также съ лакомъ и ультрамариномъ.

Для обсыпавшихся глиняныхъ стѣнъ: умбра сырая или жженая, вообще коричневая съ желтыми охрами или безъ нихъ, или съ синей.

Для обмазанныхъ известкой стѣнъ: желтая охра съ сине-черной и съ розовымъ крапомъ или безъ него, съ madderbraun, съ нейтральтинтомъ, съ жженой сіеной и стиль-де-гренъ коричневымъ, съ киноварью и стиль-де-гренъ коричневымъ, также со всякой другой коричневой. Умбра одна или съ синей (ультрамаринъ).

Для темныхъ мѣстъ внутри зданій: ультрамаринъ или нейтральтинтъ съ лакомъ и жженой сіеной или стиль-де-гренъ коричневый или также съ пурпуровымъ крапомъ. Пурпуровый крапъ или madderbraun съ стиль-де-гренъ коричневымъ, съ жженой сіеной и безъ нея.

Ярко освѣщенная внутренность зданій требуетъ большею частью желтой краски, иногда желтой охры съ жженой сіеной или madderbraun; часто также полезенъ легкій сѣрый тонъ, въ тѣняхъ—болѣе темный. Для лессировокъ употребляютъ желтую охру съ madderbraun и др., но сѣрые не яркіе тона предпочитаются.

Для желѣзныхъ издѣлій, особенно *ржавыхъ*, кромѣ черной и бѣлилъ употребляются еще: киноварь съ жженой сіеной и сине-черной, жженая свѣтлая охра и сине-черная. Madderbraun или киноварь съ сине-черной.

Оконныя стекла требуютъ очень разнообразныхъ тоновъ; часто употребляется свѣтлый сѣрый съ болѣе темнымъ; кромѣ того годится: прусская голубая съ жженой сіеной, зелено-синяя окись (grünblau oxyd), стиль-де-гренъ коричневый съ ультрамариномъ и немного жженой умбры, синяя одна или съ небольшимъ количествомъ красной (жженая охра, киноварь и др.), нейтральтинтъ съ красной и др. Для *тѣневыхъ* тоновъ употребляются: пурпуровый крапъ съ свѣтлой охрой, съ черной, съ ультрамариномъ, также съ индиго и сіеной, индиго съ крапными красками, вообще съ красными. Нейтральтинтъ съ madderbraun или жженая сіена; флорентинская коричневая съ синей и розовымъ крапомъ; индѣйская красная съ сине-черной, жженая свѣтлая охра съ черной и стиль-де-гренъ коричневымъ; умбра съ madderbraun.

Дымъ изъ трубъ передаютъ сине-черной и кобальтомъ или жженой свѣтлой охрой.

Б. ТЕХНИКА И ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Архитектура обыкновенно является въ связи съ ландшафтомъ, исключая внутренности церквей, театровъ и т. п. Задача живописца — выбрать удачно освѣщенныя мѣста и затѣмъ остается только копировать. Архитектурныя изображенія требуютъ болѣе рѣзкаго обозначенія деталей и тѣней, чѣмъ въ выше приведенныхъ случаяхъ.

Любимыя пейзажистами строенія по ихъ живописности и теплотѣ и богатству тоновъ представляютъ изъ себя преимущественно старыя, несимметричныя, живописныя въ своей ветхости зданія: обветшавшія хижины, всевозможныя сельскія постройки, мельницы, колокольни церквей, развалины монастырей и старыхъ замковъ, закрытые деревьями дворы, деревни съ домиками, разбросанными по долинѣ или скатамъ горы; также внутренности старыхъ замковъ, дворовъ, башенъ и т. д. Но современныя огромныя и великолѣпныя зданія, какъ вокзалы и театры, рѣдко служатъ моделью для художника, потому что въ нихъ нѣтъ того отпечатка поэзіи и своеобразной прелести разрушенія, который накладываетъ рука времени.

Изображеніе строеній требуетъ тщательнаго рисунка и вѣрной перспективы. Въ этомъ случаѣ части, скрытыя плющемъ или кустарникомъ, легко могутъ ввести въ заблужденіе неопытнаго художника. Но въ общемъ, изображеніе строеній не представляетъ трудностей, потому что строительные матеріалы различаются только по цвѣту и составу. Каменныя зданія надо писать густо и очень жирно, причемъ весьма важенъ правильный подборъ тоновъ, хотя ихъ можно измѣнить позднѣйшими лессировками. При письмѣ стѣнъ, покрытыхъ штукатуркой, нужно точно передавать многочисленные, играющіе на ней, цвѣта; на стѣнахъ съ обвалившейся мѣстами штукатуркой цвѣта очень измѣнчивы, что также нужно принять во вниманіе. Пестроты во всякомъ случаѣ слѣдуетъ избѣгать.

Если хотятъ придать свѣтлой стѣнѣ неровный и шерохо-

ватый видъ, а также показать твердость и плотность камня, то ко всѣмъ свѣтлымъ тонамъ (желтая охра, кобальтъ и др.) примѣшиваютъ бѣлилъ. Различные оттѣнки лучше всего достигаются легкимъ накладываніемъ соотвѣтствующей краски концомъ кисти.

Для изображенія *каменныхъ развалинъ* (напр., для замковъ) особенно хороши тона, въ которые входятъ: свѣтлая охра, кобальтъ, жженая сіена и ультрамаринъ съ лакомъ, кромѣ того черная и бѣлила.

Штукатурка многихъ средневѣковыхъ зданій, особенно стѣнъ, башенъ, замковъ и др. имѣетъ теплый желтовато-коричневый цвѣтъ, отливающій холодными и теплыми тонами. Его накладываютъ кобальтомъ, лакомъ и сіеной.

Очень важно умѣло обозначать *края тѣневыхъ тоновъ*, особенно на углахъ камней. Ихъ нельзя передавать прямыми линіями, но непремѣнно неровно, съ перерывами, зазубринами и т. д. рѣшительными мазками. На выступахъ должны быть мелкіе блики. Отъ подобнаго исполненія въ большой степени зависитъ впечатлѣніе солидной каменной стѣны. Отдѣльные, выдающіеся своей формой, камни передаютъ точно, но прочіе исполняютъ широко.

При письмѣ маленькихъ камней широкое письмо также необходимо, но камни, чѣмъ нибудь выдѣляющіеся, обозначаются какъ можно рельефнѣе. Кромѣ того нужно обращать вниманіе на правдивую передачу *известки*, связывающей камни, и не дѣлать ее похожей на мѣлъ, что очень некрасиво. Тоже замѣчаніе относится и къ черепицамъ, обмазаннымъ известкой. Очень живописное впечатлѣніе получается, если писать кирпичи и черепицы влажными и дымчатыми тонами—такой видъ имѣютъ обыкновенно старыя черепицы. Тѣни и темныя мѣста не слѣдуетъ писать слишкомъ густо.

Если отдѣльные мѣста на стѣнахъ не удались, то ихъ исправляютъ позднѣйшими лессировками. Недурно также провести по стѣнѣ кистью съ густой краской, напр., пинкбрауномъ. Объ этомъ пріемѣ мы уже говорили въ статьѣ *о дорогахъ, берегахъ и камняхъ*.

Свѣта на крышахъ накладываютъ смѣло и рѣшительно и ни въ какомъ случаѣ не боязливо. Отъ контраста свѣтовъ краски много выигрываютъ въ силѣ и блескѣ.

Покажемъ, для примѣра, въ общихъ чертахъ ходъ работы. Возьмемъ, напр., черепичную крышу, богатую тонами. Сначала кладутъ на палитру желтую охру, стиль-де-гренъ коричневый, жженую свѣтлую охру, лакъ, ультрамаринъ, киноварь и бѣлила. Начинаютъ работать полной кистью и сильной краской, напр., стиль-де-греномъ и лакомъ, къ которымъ послѣ нѣсколькихъ штриховъ прибавляютъ немного ультрамарина и немедленно берутся за желтую охру, киноварь и т. д., пока крыша совсѣмъ не покроется краской. Тѣни накладываются тотчасъ же. Отдѣльныя очень яркія черепицы проходятъ киноварью.

Детальныя линіи передаютъ рѣшительными мазками. Здѣсь можно съ пользой употреблять уже упомянутый пріемъ напесенія деталей карандашомъ по сырымъ краскамъ. Затѣмъ лессируютъ и лессировку мѣстами стираютъ. Темные промежутки и щели между полуразрушенными черепицами передаютъ теплымъ тономъ изъ ультрамарина, лака и пинкбрауна; края выдерживаются рѣзче. Послѣ каждаго прикосновенія къ холсту кисть непремѣнно надо отнимать.

Болѣе тонкія детали требуютъ при исполненіи обдуманности и ловкости. Мазковъ на удачу, результатъ которыхъ зависитъ единственно отъ случая, мы не рекомендуемъ и не видимъ въ томъ проявленія таланта, какъ думаютъ нѣкоторые. Напротивъ, мы рекомендуемъ тщательность и обдуманность въ исполненіи, иначе можетъ случиться, что вмѣсто опредѣленныхъ линій получатся только мутныя цвѣтныя пятна. Здѣсь вѣрность изображенія зависитъ не столько отъ правильнаго употребленія красокъ, сколько отъ способа ихъ наложенія. Совѣтуемъ не входить въ ненужные подробности и избѣгать рѣзко отмѣченныхъ деталей.

При изображеніи крышъ полезно послѣ нѣсколькихъ мазковъ мѣнять комбинаціи красокъ, смотря по тому, нужны ли тона болѣе теплые или болѣе холодные. Это правило относится ко всѣмъ большимъ поверхностямъ.

Для детальной отдѣлки *аспидныхъ черепицъ* служитъ остроконечная кисть съ пинкбрауномъ, Вандикомъ коричневымъ и ультрамариномъ. Свѣта на аспидныхъ крышахъ накладываются для большаго эффекта шпателемъ, отчего получается правдивое и блестящее впечатлѣніе.

Соломенныя крыши пишутся также. Для свѣжей соломы

берутъ желтую охру, лакъ и индиго. Для болѣе детальной отдѣлки соломы примѣняютъ остроконечную кисть.

Сѣрыя старыя деревянныя строенія имѣютъ обыкновенно сѣрый цвѣтъ, который ни въ какомъ случаѣ не долженъ сливаться съ сѣрымъ тономъ неба, а напротивъ долженъ сильно отъ него отдѣляться. Изъ красокъ наиболѣе употребляется сѣрая въ смѣси съ цвѣтными, иногда примѣсь черной къ желтой, красной или синей. Жилки и трещины на доскахъ передаютъ тонкими линіями остроконечной кистью. Если хотятъ имъ придать ветхій видъ, то легко и густо проходятъ по нимъ пинкбрауномъ. Старыя зеленоватыя бревенчатыя стѣны, покрытыя мхомъ и т. д. подмалевываютъ сѣрымъ, потомъ лессируютъ ауреолиномъ и хромовой окисью или одной послѣдней. Гвозди въ бревнахъ накладываютъ Stil de grain brün, ультрамариномъ и лакомъ.

Темныя внутреннія пространства (окна, амбразуры, внутренность зданій), если они занимаютъ отдѣльныя маленькія мѣста, накладываются раньше, чѣмъ наружныя стороны, чтобы можно было правильнѣе взять самый сильный тонъ для наружныхъ частей. Если же эти темныя мѣста накладываютъ позже, внѣшнія стороны могутъ выйти очень блѣдными и трудно поддаются исправленію.

При изображеніи большихъ зданій, церквей, замковъ и др. рекомендуютъ самые яркіе свѣта въ облакахъ накладывать съ той стороны зданій, на которую падаетъ свѣтъ. Свѣтовые рефлексы слѣдуетъ передавать точно для гармоничнаго впечатлѣнія.

Коснемся еще одного важнаго пункта: при рисункѣ съ натуры, при накладываніи тѣней, особенно прозрачныхъ, необходима точная передача угла тѣней, т. е. того направленія, по которому падаютъ солнечные лучи. Тѣнь, которая накладывается раньше, служитъ нормой для всѣхъ остальныхъ, потому что нѣтъ никакой возможности наложить всѣ тѣни въ одно время. Края тѣней изображаются всегда нѣсколько неровно и шероховато, какъ мы это уже сказали относительно каменныхъ стѣнъ.

При архитектурныхъ эскизахъ, напр., развалинъ и т. п., надо заботиться, чтобы свѣтъ падалъ на самыя интересныя части; съ другой стороны за подробностями не слѣдуетъ упускать общаго, т. е. цѣльности впечатлѣнія. Для этюдовъ могутъ дать богатый матеріалъ внутреннія части старыхъ зданій, которыми теперь почему то пренебрегаютъ; очень живописны средневѣковыя развалившіяся постройки, башни и т. д. Для большей характерности помѣщаютъ фигуры въ живописныхъ средневѣковыхъ костюмахъ и вооруженіи.

Предостерегаемъ отъ увлеченія фотографическими снимками. Картины, заимствованныя изъ фотографій, сейчасъ выдаютъ свое происхожденіе уже тѣмъ, что сильно грѣшатъ противъ перспективы.

7. Штафажъ (животныя).

А. Колоритъ.

Для скота свѣтлаго свѣта служатъ преимущественно: желтая охра одна или съ жженой сіеной, съ жженой свѣтлой охрой, съ киноварью и др.; жженая сіена, жженая свѣтлая охра, коричневая охра и др. Спеціально *для овецъ* и *козъ:* жженая охра, золотистая охра одна или съ Вандикомъ коричневымъ, потомъ умбра (всѣ краски съ болѣе или менѣе значительной примѣсью бѣлилъ); *для тѣней*: жженая сіена и нейтральтинтъ или кобальтъ съ жженой свѣтлой охрой; для самыхъ глубокихъ тѣней прибавляютъ немного коричневаго.

Для рыжаго и краснобураго скота: жженая сіена одна, съ ауреолиномъ, съ madderbaun, съ лакомъ, съ черной, съ нейтральтинтомъ, съ черной и свѣтлыми охрами и безъ нихъ, съ стиль-де-гренъ коричневымъ и пурпуровымъ крапомъ, съ жженой сіеной и желтымъ хромомъ. Жженая свѣтлая охра съ madderbraun, съ нейтральтинтомъ. Ауреолинъ съ madderbraun'омъ или пурпуровымъ крапомъ. Madderbraun одинъ, съ асфальтомъ, съ сіеной, съ флорентинской коричневой, также съ жженой сіеной и ультрамариномъ. Римская коричневая. Флорентинская коричневая съ madderbraun'омъ, съ пурпуровымъ крапомъ или лакомъ, съ синей и безъ нея. Пурпуровый крапъ съ жженой сіеной или съ Вандикомъ коричневымъ.

Для темнобураго скота: жженая сіена съ черной или съ лакомъ и индиго, потомъ коричневыя краски съ крапомъ и безъ него или съ лакомъ.

Для чернаго и очень темнаго скота: черная (сине-черная) одна (съ осторожностью!) или съ примѣсью красной (жженый

карминъ, жженая свѣтлая охра, крапныя краски, лакъ и пр.). Ультрамаринъ или индиго съ пурпуровымъ крапомъ, съ лакомъ, съ жженой свѣтлой охрой. Madderbraun съ синей, съ лакомъ или безъ него. Стиль-де-гренъ коричневый съ пурпуровымъ крапомъ (или ультрамариномъ) и лакомъ. Madderbraun съ ультрамариномъ, съ лакомъ или безъ него; нейтральтинтъ съ крапными красками или коричневой. *Для тѣней* эти же самыя смѣшиванія только въ болѣе густыхъ тонахъ.

Для лессировокъ: ультрамаринъ, жженый карминъ, густыя крапныя краски.

Для тѣльныхъ тоновъ фигуръ людей: желтая охра съ красной (киноварь, жженая свѣтлая охра, индѣйская красная, maddebraun) или жженой сіеной. Жженая сіена съ киноварью. Оранжевая киноварь съ бѣлилами. Киноварь съ крапомъ, жженая свѣтлая охра съ свѣтлой охрой. Сіена съ крапомъ. Розовый крапъ.

Для тѣней: сіена съ красной и кобальтомъ. Madderbraun или Вандикъ коричневый съ кобальтомъ или лакомъ, жженая сіена или жженая свѣтлая охра съ синей. Сѣро-зеленыхъ тоновъ надо избѣгать въ тѣняхъ для тѣла, потому что они уничтожаютъ свѣжесть краски. Для глубокихъ ударовъ: madderbraun или пурпуровый крапъ.

Для волосъ берутъ: желтую охру, Вандикъ коричневый, римскую коричневую, жженую свѣтлую охру съ ауреолиномъ или охрой, коричневую съ охрой и ультрамариномъ; ультрамаринъ съ крапными красками и жженой сіеной.

Б. ТЕХНИКА И ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Если штафажъ не занимаетъ много мѣста, то его оставляютъ до окончанія работы. Краски накладываются очень густо такъ, чтобы фонъ не просвѣчивалъ. Совѣтуемъ набрасывать раньше эскизы фигуръ на стеклѣ и затѣмъ прикладывать ихъ къ холсту, чтобы убѣдиться такимъ образомъ, годится ли штафажъ въ данномъ случаѣ.

Маленькія фигуры людей или животныхъ могутъ сообщить привлекательность даже мало выразительнымъ самимъ по себѣ ланшафтамъ, если только онѣ примѣнены со вкусомъ и пониманіемъ и соотвѣтствуютъ данному мотиву. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, какъ напр., въ ландшафтахъ, изображающихъ дикіе

горные виды, штафажа лучше избѣгать; но иногда штафажъ еще болѣе подчеркиваетъ настроеніе ландшафта, такъ, напр., птицы, перелетающія черезъ лѣсъ, придаютъ ему выраженіе еще большей дикости и суровости. Во всякомъ случаѣ штафажъ не долженъ производить впечатлѣніе чего то случайнаго и придуманнаго, но долженъ вытекать изъ сущности картины. Кромѣ того фигуры никогда не должны привлекать на себя главное вниманіе художника и затемнять сюжетъ картины. Штафажъ, примѣненный не у мѣста, всегда производитъ непріятное впечатлѣніе.

Штафажъ часто очень полезенъ въ лѣсныхъ и, особенно, въ сельскихъ видахъ, гдѣ фигуры охотниковъ, дровосѣковъ, крестьянъ, пастуховъ съ собаками, скотъ, дичь, повозки, проходящіе люди и т. д. могутъ придать картинѣ много оживленія и интереса. Но городскіе костюмы по большей части будутъ здѣсь не кстати. Вообще, штафажъ требуетъ умѣлаго обращенія; необходимо принять во вниманіе, что штафажъ долженъ быть взятъ въ соотвѣтствующемъ масштабѣ и согласно требованіямъ перспективы. Особенными мастерами въ этомъ отношеніи показали себя братья Ахxенбахи, у которыхъ штафажа ровно столько, сколько нужно въ данномъ случаѣ.

Такъ какъ штафажъ служитъ для оживленія картины, то онъ требуетъ яркихъ красокъ и живыхъ тоновъ. Кромѣ того штафажъ полезенъ еще тѣмъ, что даетъ возможность ввести въ картину желательный яркій тонъ въ видѣ перьевъ, мѣха, одежды и т. д. и поднять блескъ тоновъ контрастирующимъ цвѣтомъ.

Освѣщенныя фигуры выдерживаются обыкновенно въ яркихъ тонахъ, напр., головные уборы дѣлаются яркокраснаго цвѣта и т. п. Очень хорошъ также желтый цвѣтъ, если окружающее выдержано въ мягкихъ сѣроватыхъ тонахъ. Оранжевый и красно-коричневый уже не такъ хороши, но при извѣстныхъ условіяхъ и они могутъ дать благодарные эффекты; свѣтлые цвѣта, особенно, какъ контрастирующіе, по большей части даютъ пріятное впечатлѣніе. Синій какъ и желтый, годится только въ смягченныхъ тонахъ, но въ яркихъ тонахъ слишкомъ холоденъ и некрасивъ. Совѣтуютъ поэтому для свѣтовыхъ партій смѣшивать индиго съ желтой или красной,

а для тѣней — съ красно-коричневой или фіолетовой, напр., для синихъ одеждъ крестьянъ, рыбаковъ и т. п. Очень хороши также тона: густой красно-коричневый, флорентинская коричневая съ madderbraun или Вандикъ коричневый съ лакомъ. Чистый черный и чистыя бѣлила употребляются очень рѣдко и требуютъ осторожнаго примѣненія. Въ тѣхъ случаяхъ, когда встрѣчается много фигуръ, можно разнообразить тона соотвѣтственными контрастами: одну фигуру можно выдержать въ зеленомъ и красно-коричневомъ, другую—въ фіолетовомъ и оранжевомъ, но чистая краска можетъ найти примѣненіе только на самыхъ яркихъ бликахъ; все остальное должно быть выдержано въ тѣняхъ. Но если фигуры освѣщены, то нѣтъ основанія избѣгать сильныхъ тѣневыхъ ударовъ, много придающихъ оживленія изображенію.

Не слѣдуетъ писать фигуры, обращая исключительное вниманіе на яркость краски и не заботясь о правильной передачѣ свѣтовъ и тѣней, что даетъ некрасивое и невѣрное впечатлѣніе.

Для мужскихъ одеждъ мы рекомендуемъ преимущественно брать темныя краски, для женскихъ и дѣтскихъ—яркія. Неприкрытыя одеждой части тѣла, какъ лицо, руки, босыя ноги требуютъ къ себѣ внимательнаго отношенія. На крупныхъ фигурахъ требуется болѣе детальное и рельефное обозначеніе частей лица густыми тѣльными тонами.

Глаза, носъ, ротъ очерчиваются рѣзко, для чего очень пригоденъ тонъ изъ кобальта, маддербрауна и жженой сіены; для тѣневыхъ частей служитъ индиго и маддербраунъ или индѣйская красная и др. Румянецъ щекъ для рельефности усиливается соотвѣтственными тонами.

Очень маленькія фигурки лучше всего накладывать легко и свободно сильными тонами, причемъ обращаютъ вниманіе только на общее впечатлѣніе. Свѣта и тѣни накладываются широко, избѣгая деталей.

Фигуры помѣщаются также и для того, чтобы дать вѣрный масштабъ картины и возможность судить о взаимномъ отношеніи величины изображенныхъ предметовъ. Кромѣ того фигуры могутъ служить для поясненія времени дня, года, принадлежности изображенной мѣстности къ той или другой странѣ и т. д. Иногда фигурами пользуются для того, чтобы закрыть пустое мѣсто въ картинѣ, выдвинуть передній планъ или отодвинуть даль и т. п. Въ общемъ, однако, не совѣтуемъ увлекаться штафажемъ, потому что излишняя яркость красокъ легко можетъ повредить впечатлѣнію. Никогда не слѣдуетъ отводить штафажу много мѣста и когда появленіе его ничѣмъ не мотивировано, то онъ только вреденъ. Во всякомъ случаѣ требованія перспективы всегда должны быть строго соблюдены. Для избѣжанія перспективныхъ ошибокъ совѣтуемъ всегда сравнивать величину изображенной фигуры съ расположенными возлѣ нея предметами. Очень полезенъ слѣдующій пріемъ: набросавъ на ближайшей части передняго плана фигуру надлежащей величины, проводятъ отъ ногъ и головы этой фигуры прямыя линіи къ горизонту. Такимъ образомъ мы получимъ треугольникъ, и разстояніе между его сходящимися сторонами даетъ намъ безошибочную мѣрку для опредѣленія высоты фигуры въ любой точкѣ. Нѣкоторые художники не соблюдаютъ строго правилъ перспективы и потому у нихъ фигуры или очень малы или очень велики. Что касается положенія фигуръ, то онѣ могутъ быть изображены или стоящими во весь ростъ или сидя, или лежа, смотря по обстановкѣ. Въ первомъ случаѣ верхняя половина туловища и голова требуютъ болѣе рельефнаго изображенія. Лучшимъ и, пожалуй, необходимымъ пособіемъ служатъ эскизы; писать же фигуры прямо, безъ эскизовъ, очень затруднительно. Совѣтуемъ набрасывать эскизы, пользуясь всякимъ случаемъ, какъ съ натуры, такъ и на память.

Начинающимъ свойственъ общій недостатокъ: голову писать слишкомъ большой, а ноги—короткими, слѣдовательно, они грѣшатъ противъ перспективы. Эти ошибки объясняются именно тѣмъ, что на детали обращаютъ преимущественное вниманіе въ ущербъ цѣльности. Лучше всего снимать фигуры съ такого разстоянія, когда и детали видны ясно и въ то же время можно охватить взглядомъ всю фигуру, слѣдовательно, при письмѣ фигуры во весь ростъ съ разстоянія около 8 шаговъ.

Если хотятъ помѣстить на картинѣ нѣсколько фигуръ, то гораздо красивѣе ихъ группировать, а не разбрасывать, придавая имъ по возможности живописное и естественное положеніе. Конечно, мазки должны имѣть соотвѣтствующій характеръ.

Въ нѣкоторыхъ родахъ живописи, какъ напр., въ архитектурной и декоративной, фигурамъ не придаютъ такого значенія, какого онѣ заслуживаютъ, отчего мы и видимъ, что въ то время, какъ одни произведенія теряютъ отъ того, что въ нихъ не сумѣли ввести штафажъ, другія теряютъ именно потому, что его ввели не кстати.

Внимательное изученіе твореній старыхъ и новыхъ мастеровъ можетъ принести большую пользу въ дѣлѣ развитія вкуса и пониманія начинающаго. При этомъ необходимо всегда задаваться вопросомъ: почему именно группировка такая, а не въ иномъ родѣ, и какое впечатлѣніе произвела бы картина, если бы штафажа не было.

Еще разъ повторяемъ о необходимости эскизовъ, стараясь ихъ разнообразить всякими средствами: на прогулкахъ, въ лѣсу, на полѣ, на водѣ и т. д. снимая фигуры людей, животныхъ, птицъ въ различныхъ характерныхъ положеніяхъ.

Что касается скота, особенно рогатаго, то онъ можетъ дать богатый матеріалъ пейзажисту разнообразіемъ своей формы и цвѣта. Рогатый скотъ и лошади представляютъ изъ себя всѣ переходы цвѣтной шкалы и очень полезны, какъ для контрастовъ, такъ и для оживленія картины своими яркими красками. На картинахъ Веласкеза и Ванъ-Дика лошади и рогатый скотъ фигурируютъ очень часто. Мелкій скотъ можетъ также пригодиться, особенно животныя съ пестрой шерстью. Затѣмъ дворовыя животныя, собаки, кошки, домашнія птицы нерѣдко служатъ моделью для пейзажиста. Для рѣзкаго детальнаго обозначенія пятенъ на перьяхъ птицъ и шерсти животныхъ краску разбавляютъ скипидаромъ.

Этюды съ натуры.

Самое лучшее руководство для живописи—сама природа. Въ интересахъ самаго начинающаго мы настоятельно совѣтуемъ ему, какъ только онъ утвердится въ техникѣ, немедленно приступить къ эскизамъ и этюдамъ съ натуры. Главное достоинство этихъ работъ — правдивость колорита, чего нельзя достигнуть никакимъ другимъ путемъ. Только работая съ натуры, художникъ можетъ писать свободно, потому что не связанъ ни въ своемъ вдохновеніи, ни въ личномъ выборѣ

предмета и красокъ, какъ при копированіи. Для внимательнаго наблюдателя природа и жизнь представляютъ неисчерпаемый источникъ наблюденія и изученія и только путемъ изученія красокъ и тоновъ, постоянно мѣняющихся въ зависимости отъ освѣщенія, можно познать искусство. Съ теченіемъ времени глазъ развивается, чувство красокъ утончается и художникъ самъ начинаетъ относиться критически къ собственнымъ работамъ.

Этюды важны не только тѣмъ, что заставляютъ художника работать совершенно самостоятельно, но также и тѣмъ, что вырабатываютъ въ немъ свою собственную технику и манеру письма и такимъ образомъ развиваютъ въ немъ оригинальность и самобытность.

Обыкновенно не дѣлаютъ никакого различія между *этюдомъ* и *эскизомъ*, тогда какъ на самомъ дѣлѣ и тотъ и другой имѣютъ свои отличительныя черты, что мы и постараемся выяснить въ дальнѣйшемъ изложеніи. Впрочемъ, рѣзкой границы провести между ними нельзя.

Этюдъ имѣетъ своей цѣлью передать какой нибудь предметъ, фигуру или мотивъ въ общихъ чертахъ, какъ пособіе для дальнѣйшихъ работъ, и его ни въ какомъ случаѣ нельзя разсматривать, какъ произведеніе, претендующее на законченность.

Эскизъ имѣетъ характеръ уже большей полноты и законченности; детали въ немъ требуютъ болѣе внимательнаго отношенія и, вообще, эскизъ не является такимъ отрывкомъ, выхваченнымъ изъ цѣлаго, какъ этюдъ, короче — эскизъ представляетъ изъ себя черновой набросокъ картины. Помимо того эскизы нерѣдко имѣютъ и другое значеніе, какъ воспоминаніе о живописныхъ мѣстечкахъ, о часахъ, проведенныхъ въ интересной или примѣчательной мѣстности и т. д. Фотографія не всегда можетъ замѣнить эскизъ: напр., въ горахъ примѣненіе фотографіи часто совсѣмъ невозможно за недостаткомъ мѣста для аппарата или потому, что слабо освѣщеніе или благодаря какой-нибудь неисправности въ камерѣ, объективѣ, штативѣ и т. п.

Для того, чтобы привести этюдъ къ успѣшному окончанію, необходимо работать спокойно и не торопясь. Поспѣшность въ работѣ этого рода особенно вредна, потому что въ

первое время занятій очень легко упустить существенное. Очень полезно присутствіе опытнаго художника, который могъ бы давать указанія во время самаго хода работы.

Что касается принадлежностей, необходимыхъ при рисованіи этюдовъ, то кромѣ ящика съ красками и другихъ, уже указанныхъ раньше, приспособленій, нужно захватить съ собой легкій складной стулъ, который можно носить, сложенный какъ трость. Эскизную бумагу совѣтуемъ брать различнаго формата, но только не очень маленькаго. Различный форматъ нуженъ потому, что эскизы одинаковаго формата скоро надоѣдаютъ. Очень полезно имѣть при себѣ большой зонтъ, такъ какъ не всегда можно выбрать мѣстечко въ тѣни. Тѣнь же необходима, потому что солнце раздражающе дѣйствуетъ на глаза и кромѣ того вредно въ томъ отношеніи, что не даетъ возможности вѣрно судить о свѣтахъ и дѣйствіи красокъ.

При выборѣ сюжетовъ слѣдуетъ останавливаться только на тѣхъ, которые не превышаютъ силъ и способностей начинающаго. Такіе сюжеты даются сравнительно легко, а успѣхъ, конечно, будетъ побуждать къ дальнѣйшимъ занятіямъ. Кромѣ того, если мотивъ выбранъ по силамъ, то работа будетъ идти увѣренно и сознательно, а при этюдной живописи болѣе чѣмъ гдѣ либо нуженъ характерный, свободный и опредѣленный мазокъ.

Совѣтуемъ начинающему выбирать только такіе мотивы, которые ему самому кажутся интересными и привлекательными. Если же работа не представляетъ интереса, то она можетъ принять характеръ механическаго труда, что отразится прежде всего на исполненіи. Но выборъ мотива часто затрудняетъ начинающаго и нерѣдко онъ колеблется, какой именно выбрать мотивъ и какую часть ландшафта изобразить на картинѣ. Совѣтуемъ въ такомъ случаѣ руководствоваться тѣмъ соображеніемъ, что мотивъ не долженъ быть великъ и слишкомъ богатъ разнообразными и яркими красками. Дальше мы дадимъ нѣсколько практическихъ указаній.

Для первыхъ этюдовъ полезны незатѣйливые мотивы, иногда архитектурные, но всегда при неяркомъ освѣщеніи. Яркое солнечное освѣщеніе слишкомъ много представляетъ трудностей для начинающаго, главнымъ образомъ по причинѣ

постоянно мѣняющагося освѣщенія, почему мы совѣтуемъ не приступать къ нему въ первое время занятій.

При первыхъ опытахъ главное вниманіе слѣдуетъ обращать на крупные предметы передняго плана, не столько заботясь о деталяхъ и воздушной перспективѣ, сколько о соотвѣтствующемъ наложеніи свѣта и тѣни и контрастирующихъ тоновъ, т. е. на колоритъ. Мы совѣтуемъ выбирать для этюдовъ хижины, скалы, деревья (снимая ихъ издали, во избѣжаніе излишнихъ деталей) въ связи съ ближайшими окрестностями, увеличивая понемногу размѣръ мотива бо̀льшими партіями съ болѣе богатымъ выборомъ тоновъ, напр., берега рѣкъ, группы деревьевъ съ далью и заднимъ планомъ, заброшенныя дороги при вечернемъ освѣщеніи и т. д. Въ интересахъ большей живости изображенія эти же самые мотивы пишутъ потомъ при солнечномъ освѣщеніи въ различное время дня. При этомъ совѣтуемъ избѣгать какъ мелочности въ работѣ, такъ и безсодержательности мотивовъ. Не слѣдуетъ также чего нибудь прибавлять, а писать только то, что видно.

Послѣ того какъ начинающій усвоитъ себѣ техническіе пріемы и перейдетъ къ работѣ съ натуры, онъ долженъ непремѣнно ознакомиться съ главными положеніями *линейной перспективы*. Въ тѣхъ мотивахъ, гдѣ нѣтъ построеній, она нужна ровно на столько, чтобы умѣть правильно смотрѣть. Но въ пейзажахъ нерѣдко встрѣчаются архитектурные предметы и иногда въ значительномъ размѣрѣ. Въ такомъ случаѣ архитектура занимаетъ главное мѣсто, а пейзажъ второстепенное; въ этихъ работахъ несоблюденіе перспективы особенно непріятно дѣйствуетъ на глазъ и отнимаетъ у картины всякое значеніе. Хотя при очень точномъ соблюденіи угловъ и линій перспектива можетъ показаться на первый взглядъ правильной, но нужно принять во вниманіе и другія существенныя требованія, знаніе которыхъ необходимо всякому художнику и безъ которыхъ нельзя обойтись; усвоить ихъ можно только при правильной отправной точкѣ, которую даетъ одна перспектива. Конечно, погрѣшностей на первое время трудно избѣжать, но отъ этого не слѣдуетъ приходить въ отчаяніе. Промахи въ этомъ родѣ встрѣчаются даже у замѣчательныхъ художниковъ, что легко можно замѣтить на вы-

ставкахъ. Разумѣется, это обстоятельство ни въ какомъ случаѣ не можетъ служить оправданіемъ. При нѣкоторой внимательности и стараніи можно всегда избѣжать подобныхъ ошибокъ.

Впрочемъ, можно быть прекраснымъ рисовальщикомъ, не усвоивъ себѣ всѣхъ тонкостей и хитростей перспективы. Художникъ не геометръ и картина не геометрическій чертежъ. Но изъ этого еще нельзя выводить, что изученіе перспективы является излишнимъ.

Перспектива учитъ рисовать предметы такъ, какими они являются зрителю съ даннаго пункта. Ее можно назвать орѳографіей формъ, которая не всегда соблюдается, потому что глазъ часто не находится въ соотвѣтствіи съ нашими понятіями. Напр. пѣшеходъ, по мѣрѣ удаленія, *кажется* намъ все меньшей и меньшей величины, но въ нашемъ понятіи онъ остается *такимъ же по величинѣ, какимъ онъ есть въ дѣйствительности*; наконецъ, изображеніе его принимаетъ такіе маленькіе размѣры, что поставивъ передъ собою палецъ, мы совершенно его закрываемъ.

Если смотрѣть вдоль прямой улицы, то зрителю будетъ казаться, что дома къ концу улицы сходятся и образуютъ такимъ образомъ двѣ линіи, приближающіяся другъ къ другу. Начинающій можетъ упустить по неопытности это явленіе, почему и необходимо умѣть правильно смотрѣть и подчинять глазу нашъ разумъ.

Нужно еще замѣтить, что только близкіе предметы являются нашему глазу ясно и отчетливо, но чѣмъ они отдаленнѣе, тѣмъ болѣе теряютъ опредѣленность очертаній. Такимъ образомъ по степени ясности мы судимъ объ удаленіи предмета и этимъ оптическимъ явленіемъ пользуются художники, изображая отчетливо все близкое, а все отдаленное съ тѣмъ меньшей ясностью, чѣмъ больше удаленіе.

Вслѣдствіе этого различаютъ два рода перспективы— *линейную*, которая занимается только линіями и формами, и *воздушную*. Для живописи нужна послѣдняя, для рисунка— первая, главныя положенія которой мы излагаемъ ниже.

Главныя основанія линейной перспективы: точка зрѣнія, горизонтъ, разстояніе и базисная или основная линія.

Совѣтуемъ твердо держаться того правила, что изображеніе

можно воспроизводить только съ одного опредѣленнаго пункта, слѣдовательно, точка зрѣнія не можетъ быть перемѣщаема и должна находиться въ центрѣ картины, какъ разъ противъ глазъ зрителя.

Точка зрѣнія выбирается не всегда въ центрѣ картины, но иногда ближе къ одной сторонѣ—вообще тамъ, гдѣ находится главный предметъ картины. Въ зависимости отъ положенія этой точки остальные предметы будутъ представляться сверху или снизу, слѣва или справа.

Между прочимъ замѣтимъ, что нѣкоторые помѣщаютъ точку зрѣнія у самаго края картины, какъ напр. Дюреръ въ своей картинѣ *Св. Іеронимъ*. Иногда берутъ эту точку у нижняго края картины, что чаще встрѣчается въ архитектурныхъ мотивахъ.

Горизонтъ опредѣляется тѣмъ, что мысленно проводятъ горизонтальную линію черезъ точку зрѣнія. Всѣ предметы, расположенные выше этой линіи, будутъ показывать свою нижнюю сторону, а расположенные ниже—верхнюю сторону. Этотъ перспективный горизонтъ ни въ какомъ случаѣ нельзя смѣшивать съ истиннымъ горизонтомъ, хотя въ маринахъ и ландшафтахъ они нерѣдко совпадаютъ.

Что касается наиболѣе выгоднаго *разстоянія* художника отъ изображаемаго предмета, то оно можетъ быть различно. Нѣкоторые рекомендуютъ и считаютъ наилучшимъ разстояніе равное двойной высотѣ изображенія; другіе—разстояніе равное высотѣ, сложенной съ шириной; третьи—равное величинѣ изображенія по діагонали. Во всякомъ случаѣ это разстояніе не должно превышать тройной высоты изображенія, а самое меньшее разстояніе не должно быть меньше одной высоты, потому что уголъ зрѣнія не долженъ превосходить 53^0. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ берутъ за мѣрку двойную вышину предмета, напр., при письмѣ деревьевъ или архитектурныхъ предметовъ. Вообще, при большихъ разстояніяхъ легче взять правильную точку зрѣнія и удобнѣе охватить цѣлое, но при меньшихъ разстояніяхъ детали выдѣляются яснѣе. Вообще, очень важно умѣть выбирать разстояніе до изображаемаго предмета, чтобы не упустить необходимыхъ деталей и въ то же время достичь цѣльнаго впечатлѣнія. Въ этомъ случаѣ развитый вкусъ и умѣнье всегда помогутъ художнику оріентироваться.

Основная или базисная линія представляетъ изъ себя прямую, параллельную горизонту, и образуетъ такимъ образомъ нижній край изображенія.

Что касается параллельныхъ линій въ перспективѣ, то замѣтимъ слѣдующее:

а) Всѣ линіи, параллельныя плоскости картины, какъ отвѣсныя, такъ и горизонтальныя, въ перспективной проэкціи на эту плоскость остаются отвѣсными или горизонтальными.

б) Всѣ перпендикулярныя къ картинной плоскости линіи сходятся въ точкѣ зрѣнія картины. Отсюда вытекаетъ, что линіи, находящіяся надъ горизонтомъ, стремятся внизъ, а находящіяся подъ горизонтомъ—вверхъ.

в) Всѣ линіи, параллельныя между собой, но картинной плоскости не параллельныя, сходятся на горизонтѣ въ одной общей точкѣ, положеніе которой опредѣляется пересѣченіемъ этихъ линій.

г) Всѣ горизонтальныя линіи, составляющія съ картинной плоскостью уголъ въ 45^0, сходятся въ одной общей точкѣ.

д) Всѣ линіи параллельныя между собою, но наклонныя къ картинной плоскости, также сходятся въ одной общей точкѣ, которая лежитъ или надъ горизонтомъ или подъ нимъ и внутри или внѣ плоскости картины.

Высота горизонта въ ландшафтѣ или линіи горизонта составляетъ предметъ первостепенной важности. Высокій горизонтъ сообщаетъ картинѣ большую живость, но вмѣстѣ съ тѣмъ и безпокойность; напротивъ, низкій горизонтъ придаетъ спокойствіе и нѣкоторую монотонность. Горизонтъ обыкновенно обозначается легко и не представляетъ трудностей въ техническомъ отношеніи, но ни въ какомъ случаѣ не должно проводить его такъ, чтобы онъ пересѣкалъ картину на двѣ равныя части; послѣднее имѣетъ мѣсто только въ нѣкоторыхъ случаяхъ, о которыхъ будетъ сказано дальше.

Только послѣ того, какъ горизонтъ будетъ опредѣленъ и нанесенъ на полотно, приступаютъ къ рисунку, нанося сначала исключительно главныя массы съ соблюденіемъ всѣхъ требованій перспективы.

Высота горизонта опредѣляется мѣстностью и точкой стоянія художника. При мѣстности ровной, напр., въ ландшафтахъ рѣчныхъ долинъ, или если точка стоянія не высока, то горизонтъ наносится на высотѣ одной четверти или одной пятой плоскости картины. При мѣстности волнистой или при болѣе возвышенной точкѣ стоянія, напр., если художникъ рисуетъ изъ окна нижняго этажа или сидя въ повозкѣ, то горизонтъ можно поднять на высоту до одной трети плоскости картины. Въ горныхъ странахъ, если при этомъ имѣется озеро, горизонтъ можно поднять уже до половины высоты картины, но при этомъ нужно обратить вниманіе на то, чтобы части далей не были закрыты близъ лежащими предметами. Эта высота—предѣльная, перешагнуть которую нельзя.

Въ противномъ случаѣ получится изображеніе съ высоты птичьяго полета.

Впрочемъ, мы встрѣчаемъ исключеніе изъ этого правила у нѣкоторыхъ художниковъ. Такъ, Зафтлевенъ въ своихъ видахъ Рейна, снятыхъ съ значительной высоты, поднялъ горизонтъ до шести десятыхъ высоты картины, а Сальваторъ Роза въ своихъ причудливыхъ и дикихъ ландшафтахъ дошелъ даже до семи десятыхъ! Такой высокій горизонтъ у современныхъ художниковъ встрѣчается только въ нѣкоторыхъ случаяхъ, напр., при изображеніи овраговъ и водопадовъ. Но вообще въ настоящее время большинство слѣдуетъ правилу нидерландцевъ — помѣщать горизонтъ на высотѣ трехъ или четырехъ десятыхъ высоты картины. При изображеніи береговъ озеръ и вообще въ морскихъ видахъ горизонтъ понижается до одной пятой. То же совѣтуемъ дѣлать при не интересной дали и при красивомъ переднемъ планѣ, но въ этомъ случаѣ необходима болѣе детальная отдѣлка и блестящая техника. При волнующемся морѣ горизонтъ повышаютъ до трехъ десятыхъ и больше. При дальнѣйшемъ повышеніи горизонта необходимо каждый разъ основательно обсудить, насколько оно необходимо, такъ какъ соотвѣтственно повышенію возрастаютъ трудности рисунка и расположенія частей.

Можно наглядно пояснить значеніе высоты горизонта слѣдующимъ сравненіемъ: высота горизонта въ двѣ десятыхъ отвѣчаетъ положенію зрителя въ партерѣ; въ три десятыхъ—въ первомъ этажѣ; въ четыре десятыхъ—во второмъ этажѣ. Сообразно выбору той или другой высоты горизонта изображеніе можетъ или потерять или выиграть.

Итальянцы и французы (Караччи, Клодъ Лоренъ и др.)

помѣщали горизонтъ нѣсколько ниже, чѣмъ нидерландцы—около четырехъ десятыхъ.

Что касается *мертвой натуры*, то горизонтъ въ работахъ этого рода располагаютъ въ верхней четверти картинной плоскости. Такъ поступали всѣ нидерландцы.

Въ портретѣ, жанрѣ и картинахъ историческаго содержанія опредѣленіе высоты горизонта значительно сложнѣе, и даже у выдающихся художниковъ этотъ вопросъ рѣшается различно. Что касается портрета и спеціально поясного, то Рафаэль, Гольбейнъ, Ванъ-Дикъ и другіе помѣщали горизонтъ на высотѣ плеча, а венеціанцы нѣсколько ниже груди, что придавало портретамъ особенную выразительность и энергію.

Въ поколѣнныхъ портретахъ, которые такъ любили венеціанцы, Рубенсъ и Валаскезъ, горизонтъ помѣщали обыкновенно на высотѣ локтя.

Портреты во весь ростъ рѣдко выходятъ удачными. Затрудненіе заключается главнымъ образомъ въ томъ, что трудно передать точно настоящую высоту фигуры, такъ какъ точная перспективная передача выдающихся частей ногъ и подбородка увеличиваетъ высоту фигуры и придаетъ ей неестественный и колоссальный видъ, несоотвѣтствующій ея натуральной величинѣ. Этотъ недостатокъ свойственъ портретамъ венеціанскихъ мастеровъ. Ванъ-Дикъ обошелъ этотъ недостатотъ тѣмъ, что горизонтъ помѣщалъ ниже центра самой фигуры, кромѣ того уменьшалъ нѣсколько всю величину фигуры и ставилъ ее всегда такъ, какъ будто она стояла на пьедесталѣ. Эта манера получила болѣе широкое распространеніе, чѣмъ итальянская.

Очень низкій горизонтъ встрѣчается у Миккель Анджелло, особенно въ плафонной живописи, гдѣ горизонтъ опускается до уровня базисной линіи. У Тиціана въ картинахъ духовнаго содержанія: *Св. Маркъ*, *Дожъ Гримани* и др. горизонтъ находится на высотѣ одной шестнадцатой всей высоты картины.

Фра Бартоломео помѣщалъ горизонтъ подобнымъ же образомъ, а Веронезъ въ своей картинѣ *Св. Георгъ* опустилъ горизонтъ даже ниже базисной линіи.

Что касается картинъ историческихъ, то у Рафаэля въ Ватиканскихъ фрескахъ горизонтъ располагается обыкновенно на высотѣ четырехъ десятыхъ. Такъ положеніе горизонта можетъ быть принято, какъ общее правило на картинахъ подобнаго рода. Веронезъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ примѣнялъ даже два горизонта—верхній и нижній. У Рубенса наибольшая высота горизонта доходитъ до шести десятыхъ. Рембрандтъ не держался какого либо опредѣленнаго правила и высота горизонта у него чрезвычайно разнообразна. У Теньера, Остаде, Тербурга и другихъ горизонтъ по преимуществу высокій, иногда даже выше середины картины. Особенно высокъ горизонтъ въ нѣкоторыхъ картинахъ Корреджіо. Впечатлѣніе получается такое, какъ если бы зритель смотрѣлъ вверхъ, лежа на спинѣ. Для плафонной живописи лучше всего выбирать высокій горизонтъ.

Въ настоящее время не рѣдко приходится встрѣчать у маринистовъ и пейзажистовъ неумѣнье согласовать перспективныя требованія съ характеромъ исполненія. Чаще всего приходится замѣчать ту ошибку, что передній планъ, который долженъ приближаться къ зрителю, исполняется такъ широко, какъ если бы онъ представлялъ самыя отдаленныя изображенія. Рѣже встрѣчается другой недостатокъ — перспективное уменьшеніе разстоянія самыхъ удаленныхъ предметовъ.

Совѣтуемъ принять къ свѣдѣнію слѣдующія практическія указанія.

На переднемъ планѣ слѣдуетъ избѣгать слишкомъ большого числа горизонтальныхъ линій, но перспектива выигрываетъ отъ линій, уходящихъ въ даль, напр., линій рѣкъ и дорогъ.

Если мѣсто для картины выбрано заранѣе, то въ томъ случаѣ, когда картину предполагается повѣсить высоко, рекомендуютъ держаться низкаго горизонта и обратно. Въ противномъ случаѣ перспективное впечатлѣніе получится неблагопріятное. Дѣйствительно, если мы будемъ смотрѣть снизу на картину съ высокимъ горизонтомъ т. е. на которой изображается видъ съ возвышенной точки зрѣнія, то невольно бросится въ глаза противорѣчіе между изображеніемъ и дѣйствительностью. Поэтому и совѣтуютъ картины съ высокимъ горизонтомъ вѣшать ниже. Замѣтимъ между прочимъ, что въ картинныхъ галлереяхъ не всегда соблюдаютъ строго это правило, что, конечно, служитъ въ ущербъ впечатлѣнію и даетъ зрителю ложное представленіе о картинѣ. Намѣренныя укло-

ненія отъ перспективы иногда дѣлаются умышленно, напр., у Веронеза. Но подобныя отступленія во всякомъ случаѣ требуютъ, чтобы для зрителя не было ничего непонятнаго въ рисункѣ, а кромѣ того эту вольность могутъ себѣ позволить только мастера живописи.

Фигуры, имѣющія самостоятельное значеніе, не какъ штафажъ, могутъ быть изображены въ нѣсколько большемъ масштабѣ, чѣмъ тотъ, который требуютъ условія перспективы.

Строеніе тѣней также основывается на перспективѣ, почему и необходимо знать пейзажисту ея основныя положенія. Свѣтъ и тѣни нерѣдко вводятъ въ оптическій обманъ неопытнаго художника. Свѣтъ можетъ быть естественный—солнце, мѣсяцъ, и искусственный – свѣчи, лампы и т. п. Лучи естественныхъ источниковъ свѣта падаютъ параллельными линіями, а вторыхъ, напр., отъ свѣчки—радіусами. Въ большинствѣ случаевъ направленіе свѣта и тѣней опредѣляется произвольно—такъ, какъ наиболѣе удобно для композиціи. Обыкновенно принимаютъ, что солнце находится позади зрителя, а лучи его падаютъ слѣва на право.

Относительно *величины мотива* замѣтимъ слѣдующее:

Послѣ того какъ мотивъ выбранъ по силамъ и по вкусу начинающаго, слѣдуетъ рѣшить вопросъ: какую именно часть мотива передать на полотно. Въ этомъ случаѣ полезно принять къ свѣдѣнію слѣдующія указанія: нужно брать такую часть мотива, какую можно удобно видѣть, не поворачивая головы, слѣдовательно уголъ зрѣнія составитъ около шестидесяти градусовъ, т. е. одну шестую часть окружности.

Такимъ образомъ полный кругъ зрѣнія представляетъ шесть различныхъ картинъ. Если взять уголъ зрѣнія болѣе указаннаго, то мы получимъ уже не картину, а панораму или каррикатуру. Впрочемъ, спѣшимъ оговориться, что данное нами указаніе нельзя понимать буквально. Глазъ по своему физическому устройству имѣетъ меньшій кругозоръ, а потому въ размѣръ даннаго мотива войдетъ не только то, что мы видимъ, устремивъ взоръ прямо передъ собой, но и прилегающую мѣстность, которая намъ представляется, если мы будемъ поворачивать глаза, не перемѣняя въ то же время положенія головы. Вообще, нельзя всю картину охватить однимъ взгля-

домъ. Леонардо-да-Винчи говоритъ, что при письмѣ съ натуры необходимо, чтобы удаленіе отъ изображаемаго предмета равнялось его длинѣ, взятой три раза. Напр., снимая видъ, представляющійся изъ окна шириною въ одинъ метръ, нужно отойти отъ окна на три метра. На практикѣ, впрочемъ, не всегда можно точно держаться этого правила. Вообще, какъ мы уже говорили, опредѣленныхъ правилъ на этотъ случай не имѣется и мы совѣтуемъ держаться тѣхъ указаній, какія были даны нами раньше.

Другое правило для опредѣленія величины мотива состоитъ въ слѣдующемъ; отъ того пункта, съ котораго желаютъ писать этюдъ, идутъ до пункта, который долженъ соотвѣтствовать центру картины и находиться на нижней ея сторонѣ. Если разстояніе между этими точками будетъ приблизительно шаговъ десять, то взявъ отъ послѣдней точки по пяти шаговъ влѣво и вправо, обозначаютъ чѣмъ нибудь крайнія точки. Возвратившись на выбранную точку стоянія, снимаютъ ту часть мотива, которая заключается между этими крайними точками. Но лучше придерживаться меньшихъ размѣровъ, а дистанцію отъ изображенія брать раза въ полтора больше протяженія мотива, слѣдовательно въ данномъ случаѣ около пятнадцати шаговъ. Мотивовъ большихъ размѣровъ не рекомендуемъ, потому что соотвѣтственно увеличенію протяженія мотива возрастаютъ перспективныя трудности, особенно въ архитектурныхъ предметахъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ полезно большое удаленіе отъ предмета, напр., при письмѣ широко раскинувшихся деревьевъ, такъ какъ ихъ тогда легче охватить глазомъ. Наиболѣе выгодное разстояніе—тройная высота дерева. При болѣе короткомъ разстояніи придется входить въ мелкія детали, отдѣлывать листву и т. п. Вообще, очень близкіе предметы производятъ на зрителя невыгодное впечатлѣніе.

Совѣтуемъ избѣгать такого освѣщенія, когда солнце находится прямо противъ выбраннаго мотива: тѣни и свѣта получаются слишкомъ рѣзкіе и начинающему еще не по силамъ справиться съ вытекающими отсюда трудностями освѣщенія. Гораздо лучше заниматься или раннимъ утромъ или незадолго передъ солнечнымъ закатомъ, когда тѣни длиннѣе, свѣта мягче, глубокіе тона средняго плана легче отдѣляются отъ далей, а дали получаютъ особенно эффектное освѣщеніе. Напротивъ, въ

полдень тѣни слишкомъ коротки, краски блѣдны, а свѣтъ слишкомъ ярокъ. Между тѣмъ длинныя вечернія тѣни хороши еще тѣмъ, что требуютъ свободнаго и широкаго письма, въ то время какъ для полуденныхъ тѣней нужна болѣе детальная выписка. Заходъ солнца даетъ особенно богатые и блестящіе тона.

Постоянная перемѣна освѣщенія и необходимость вслѣдствіе этого въ постоянномъ измѣненіи красокъ и тоновъ представляютъ большія трудности для новичка въ письмѣ съ натуры и требуютъ долгихъ и старательныхъ упражненій. Для облегченія работы совѣтуемъ начинающему сейчасъ же при началѣ работы наложить всѣ полутѣни и потомъ продолжать работу, отчего измѣненіе въ освѣщеніи не окажетъ дальнѣйшаго вліянія на послѣдующую работу. При позднѣйшихъ упражненіяхъ начинающій научится многое запоминать и писать потомъ на память.

Часто случается работать надъ однимъ и тѣмъ же этюдомъ болѣе двухъ или трехъ часовъ. Въ такомъ случаѣ слѣдуетъ отложить работу до слѣдующаго раза, чтобы продолжать ее при такомъ же точно освѣщеніи. Въ южныхъ странахъ, напр., въ Италіи, Египтѣ и вообще на востокѣ выполненіе этого условія тѣмъ легче, что тамъ почти всегда освѣщеніе въ одни и тѣ же часы одинаково. Пейзажи въ хмурую погоду даютъ благодарные эффекты, но трудны для начинающаго тѣмъ, что передній, средній и задній планы иногда какъ бы сливаются и, чтобы раздѣлить ихъ, нужна большая опытность и искусство. Во всякомъ случаѣ, въ художественномъ отношеніи солнечный ландшафтъ долженъ быть поставленъ выше всѣхъ другихъ, но за то и наиболѣе труденъ въ исполненіи.

Въ картинахъ подобнаго рода всегда должно преобладать одно изъ двухъ—или солнце или тѣни. Если солнце стоитъ высоко, то задача художника значительно облегчается, потому что освѣщеніе мѣняется медленнѣе. Вѣроятно, въ этомъ и лежитъ причина, почему современные художники предпочтительно выбираютъ ландшафты при подобномъ освѣщеніи. Но справедливость требуетъ сказать, что какъ бы ни было велико тарованіе художника, какъ бы совершенно ни владѣлъ онъ техникой, никогда еще никому не удавалось изобразить солнечное освѣщеніе во всемъ его блескѣ и великолѣпіи. Для подобной задачи наша палитра слишкомъ бѣдна и самыя

лучшія работы этого рода всегда были далеки отъ дѣйствительности.

Солнечное освѣщеніе мѣняется въ различныя времена года. Весной—небо самаго чистаго синяго цвѣта, немного впадающаго въ зеленый, горизонтъ—желтоватаго цвѣта. Задній планъ менѣе пригоденъ для картины, чѣмъ лѣтомъ или осенью, потому что слишкомъ прозраченъ и ярко освѣщенъ.

Лѣтомъ—наиболѣе выигрываетъ передній планъ. Особенно поучительны этюды утренняго и вечерняго освѣщенія. Осенью—даль или совсѣмъ туманна или, наоборотъ, такъ ясна, какъ никогда не бываетъ даже весной. Работать можно почти весь день, но заходы и восходы короче, чѣмъ лѣтомъ. Зимой—небо то ясное, то тяжелое, сумрачное.

Послѣ того какъ контуры нанесены на полотно, совѣтуемъ еще разъ сравнить ихъ съ натурой, для чего слѣдуетъ отойти отъ полотна и глядѣть, слегка прищуривъ глаза. Обыкновенно, у неопытныхъ художниковъ даль выходитъ слишкомъ велика, а передній планъ слишкомъ малъ. Въ подобную ошибку впадаютъ даже опытные художники, что происходитъ отъ того, что нѣкоторые слишкомъ полагаются на свою память и не провѣряются своевременно съ натурой выше указаннымъ способомъ. Способъ этотъ хорошъ тѣмъ, что детали исчезаютъ и остается только общее впечатлѣніе, главныя массы свѣта и тѣней. Для этой же цѣли можетъ служить маленькое карманное зеркало, которое держатъ въ вертикальномъ положеніи и нѣсколько вкось противъ праваго глаза.

Начинающій часто не умѣетъ сочетать размѣръ эскиза съ тѣмъ обширнымъ матеріаломъ, который представляетъ всякій ландшафтъ и старается побольше втиснуть въ рамки эскиза, не умѣя отличить важное отъ неважнаго. Для правильной оцѣнки у него не хватаетъ ни правильнаго глаза, ни развитого вкуса. Нужно много времени, чтобы научиться разбираться среди всего этого сложнаго матеріала. Какъ практическое пособіе, но только при первоначальныхъ работахъ, рекомендуемъ начинающему небольшое четыреугольное *черное зеркало*, въ которомъ мѣстность отражается въ видѣ миніатюры. Для неопытнаго художника это зеркало очень полезно и многое изъ того, что ускользнуло бы отъ его вниманія, обрисуется въ зеркалѣ во всей своей привлекательности. Какъ дешевую

замѣну этого зеркала можно рекомендовать вырѣзанныя изъ папки рамки. Но черныя зеркала имѣютъ передъ рамками то преимущество, что они смягчаютъ детали и ослабляютъ краски. Благодаря этому ослабленію яркости свѣта, контрасты цвѣтовъ выступаютъ яснѣе при неяркомъ освѣщеніи, что и служитъ вѣрнымъ указаніемъ, какіе тона нужно взять въ данномъ случаѣ. Такимъ образомъ художнику легче оцѣнить красоту мотива и въ то же время правдиво ее передать на этюдѣ. Вообще, черныя зеркала позволяютъ яснѣе опредѣлить различіе тоновъ возлѣ-лежащихъ предметовъ, что особенно важно для свѣтлыхъ предметовъ, напр., въ формѣ и контурахъ облаковъ. Въ этомъ случаѣ зеркала могутъ быть съ успѣхомъ замѣнены сѣрыми очками.

Чернымъ зеркаламъ свойственны нѣкоторыя неудобства, напримѣръ, они нѣсколько затуманиваютъ ясность изображенія и кромѣ того въ извѣстномъ положеніи не отражаютъ поляризованнаго свѣта, отчего страдаетъ правдивость изображенія, напр., туманная часть ландшафта можетъ отразиться въ зеркалѣ менѣе туманной или даже совсѣмъ ясной.

Напомнимъ читателю въ нѣсколькихъ словахъ сказанное нами раньше о дѣленіи картины на части.

Каждый ландшафтъ долженъ состоять изъ передняго плана, средняго и задняго или дали. Такого подраздѣленія необходимо держаться въ работѣ, если хотятъ получить законченное и цѣльное впечатлѣніе. Отсутствіе одной изъ названныхъ частей всегда производитъ безпокойное впечатлѣніе. Скорѣе всего можно опустить даль, отсутствіе которой можетъ быть замаскировано художественнымъ исполненіемъ неба. Если же нѣтъ средняго плана, что чаще всего встрѣчается въ второстепенныхъ родахъ живописи, то впечатлѣніе получается до нѣкоторой степени декоративное. Но вообще отсутствіе средняго плана въ картинѣ всегда непріятно дѣйствуетъ на глазъ. Что касается передняго плана, то его присутствіе необходимо для всякаго пейзажа, иначе изображеніе потеряетъ свою силу. Въ мертвой натурѣ, плодахъ и цвѣтахъ нерѣдко имъ однимъ и ограничиваются. Но впечатлѣніе усиливается, если помѣстить при этомъ даль, напр., видъ изъ окна. Чтобы возвысить художественность произведенія или придать ему большій интересъ, прибѣгаютъ къ помощи различныхъ пріемовъ, причемъ многое или вовсе

отбрасывается или измѣняется или дополняется. Но мы совѣтуемъ не прибѣгать къ искусственнымъ прикрашиваніямъ природы и изображать ее такъ, какъ она есть, хотя даже такіе знаменитые художники, какъ Клодъ Лорренъ, Сальваторъ Роза и Тернеръ не пренебрегали подобными пріемами.

Лучшимъ украшеніемъ картины служатъ правильно наложенные свѣта и тѣни. Но рѣзкіе контрасты въ свѣтѣ и тѣни требуютъ осторожнаго и тонкаго обращенія, какъ напр., темные силуеты черныхъ предметовъ, вырисовывающихся на яркомъ пылающемъ небѣ. Въ общемъ эти контрасты должны быть строго соображены и разсчитаны, чтобы не получить не правдоподобныхъ эффектовъ. Конечно, начинающій только тогда вполнѣ пойметъ эти указанія, когда провѣритъ ихъ собственнымъ опытомъ.

Главное вниманіе при выборѣ мотива обращается на передній планъ, затѣмъ на главные свѣта въ водѣ и воздухѣ, на главныя тѣни и на тѣ мѣста, которыя могутъ дать наиболѣе благопріятные колоритные эффекты. Все должно быть сообразовано такъ, чтобы получить цѣльное впечатлѣніе, для чего необходимо свободное письмо, соотвѣтственныя краски и формы. Чтобы мотивъ выигралъ въ силѣ и выразительности, необходимо избѣгать излишнихъ деталей, передавая только самыя характерныя. Вообще, изобиліе деталей сообщаетъ изображенію сухость и жесткость. Также вредна излишняя гладкость и вылизанность письма.

Свобода, широта и легкость исполненія производитъ несравненно болѣе сильное и живое впечатлѣніе. Мы уже объясняли раньше, какое различіе заключается между широкой манерой письма и кропотливостью. Насколько хороша первая, настолько нежелательна вторая. Напомнимъ также начинающему, что главная прелесть пейзажа состоитъ не въ выборѣ мотива, но въ исполненіи, въ красотѣ и богатствѣ красокъ, въ умѣньи сопоставлять контрасты и вообще въ блескѣ колорита.

Картину, уже готовую, можно совершенно измѣнить, если по ней пройдется искусная рука, бросить нѣсколько бликовъ и ударовъ—и впечатлѣніе получается уже совершенно другое. Подобнымъ же образомъ простой эскизъ можно обратить въ цѣлую картину. Конечно, такого результата можетъ достичь

только крупный талантъ. Относительно точки стоянія считаемъ не лишнимъ дать еще нѣсколько указаній. Прибывъ на какую нибудь мѣстность, гдѣ предполагается выбрать мотивъ для этюда, необходимо внимательно осмотрѣть всѣ окрестности раньше, чѣмъ остановиться на какомъ-либо одномъ пунктѣ. Многое, что съ перваго взгляда покажется не интереснымъ, при болѣе, внимательномъ отношеніи окажется заслуживающимъ лучшей оцѣнки по своимъ незамѣченнымъ сначала достоинствамъ. Но не слѣдуетъ разбрасываться, а также брать задачу не по силамъ или, наконецъ, выбирать слишкомъ обширный мотивъ. Въ такомъ случаѣ работа можетъ выйти слишкомъ торопливою и необдуманною. Лучше всего остановиться на одномъ какомъ-нибудь мотивѣ и на немъ сосредоточивать все свое вниманіе. Къ работѣ приступаютъ не раньше, чѣмъ убѣдятся, что выбранная точка стоянія дѣйствительно хороша и что ни съ какой другой точки мотивъ не выказывается съ болѣе выгодной стороны. Не рѣдко случается, что тотъ же самый мотивъ съ одной точки стоянія представляетъ прекрасный сюжетъ для картины, съ другой—совсѣмъ не годится. Но въ общемъ нужно сказать, что нѣтъ такой мѣстности, которая не представляла бы подходящаго мотива для эскиза, нужно только умѣть находить характерныя черты и всегда найдутся интересныя и поучительныя измѣненія въ краскахъ и освѣщеніи и гармоничныя линіи. Но всегда необходимо согласоваться съ дѣйствительными или воображаемыми горизонтальной и перпендикулярной линіями. Начинающіе не рѣдко впадаютъ въ ту ошибку, что не умѣютъ соразмѣрить масштабъ изображенія съ размѣромъ этюда и эскизъ не помѣщается весь на холстѣ. Ошибка эта является, какъ слѣдствіе недостаточно развитого глазомѣра.

Главная трудность при письмѣ съ натуры заключается въ томъ, что начинающій не привыкъ смотрѣть на ландшафтъ, какъ на плоскость. Съ самаго начала работы нужно обратить вниманіе на тѣ предметы, которые служатъ раздѣленіемъ передняго и средняго плановъ и далей. Нанеся главные контуры, переходятъ къ деталямъ. При этомъ совѣтуемъ наносить только тѣ детали, которыя можно видѣть безъ усилія, не напрягая зрѣнія. Особенно важно замѣтить себѣ это тѣмъ, кто обладаетъ острымъ зрѣніемъ. Въ такомъ случаѣ лучше глядѣть слегка прищурившись. Это замѣчаніе нужно имѣть въ виду не только

при рисованіи контуровъ, но и при дальнѣйшихъ стадіяхъ работы и при накладываніи красокъ. При этомъ детали исчезаютъ, и остаются видимы только главныя свѣтовыя и тѣневыя массы. Преимущественное вниманіе должно быть обращено на самые яркіе свѣта и самыя глубокія тѣни. Но ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ передавать въ контурахъ сильныя линіи слабо, слабыя — сильно, а прерывающіяся линіи—непрерывными. Наборотъ, передача непрерывныхъ линій прерывчатыми нерѣдко очень выгодна. Въ общемъ характеръ рисунка долженъ вполнѣ гарманировать съ характеромъ изображенія.

Первые этюды съ натуры рѣдко кажутся удовлетворительными самому начинающему. Это недовольство еще усиливается у тѣхъ, кому уже удавалось дѣлать удачныя копіи и потратить не мало труда и времени на добросовѣстную подготовку. Но въ первое время этюды неизбѣжно будутъ казаться не оживленными и вялыми, какими то вымученными и тяжелыми. Впечатлѣніе ослабляется еще тѣмъ, что краски выглядятъ слишкомъ холодными и монотонными. Обыкновенно у начинающихъ даль черезчуръ зелена или слишкомъ коричнева или изобилуетъ ненужными деталями. Въ то же время средній и передній планы страдаютъ нѣкоторой тусклостью тоновъ. Предположимъ для примѣра, что мотивомъ выбраны сѣрыя скалы. При бѣгломъ взглядѣ скалы покажутся однотоннаго сѣраго цвѣта, но при внимательномъ разглядываніи открываются новые тона и притомъ очень теплые. Никогда не нужно забывать, что предметы кажущіеся одноцвѣтными, на самомъ дѣлѣ заключаютъ въ себѣ разнообразные переходные тона, поэтому всегда нужно разнообразить различными оттѣнками такіе предметы, какъ дороги, стѣны и т. п. Еще въ большей степени относится это замѣчаніе къ растительности, всегда богатой разнообразіемъ тоновъ. Ошибки подобнаго рода свойственны всѣмъ неопытнымъ художникамъ, почему и необходимо начинающему научиться прежде всего *правильно видѣть*. Изъ всѣхъ причинъ, вліяющихъ на эти неправильности, не столько важно несовершенство техники, сколько неправильное пониманіе красокъ.

Пока начинающій не научится видѣть, до тѣхъ поръ онъ, конечно, будетъ руководиться знаніемъ локальныхъ тоновъ, а потому одинаково легко можетъ упустить изъ вниманія, какъ дѣйствительно незначительные тона, такъ и очень важные и

многочисленные контрасты въ свѣтѣ и тѣни. Несоблюденіе многихъ условій при композиціи также оказываетъ немаловажное вліяніе на ошибки различнаго рода. Начинающій можетъ задать себѣ вопросъ, почему онъ не встрѣчалъ этихъ промаховъ въ картинахъ, которыя ему приходилось копировать. Но такихъ ошибокъ и не могло быть въ оригиналахъ, потому что художникъ хорошо всегда зналъ, почему онъ бралъ ту или другую краску, въ одномъ мѣстѣ накладывалъ яркіе свѣта или блики, въ другомъ—густыя массы тѣней, хотя на первый взглядъ такое расположеніе и можетъ показаться простой случайностью.

Наше зрѣніе основывается не только на физической, но и на духовной дѣятельности всего нашего строенія, слѣдовательно зависитъ не только отъ впечатлѣнія, получаемаго нашими зрительными нервами, но и отъ дѣйствія нашего сознанія, которое обсуждаетъ впечатлѣніе видимаго. Воспринятіе этого впечатлѣнія не у всѣхъ происходитъ одинаково: опытный художникъ видитъ больше и иначе, чѣмъ тотъ, въ комъ еще не развился художественный глазъ.

Необходимо много вниманія и наблюдательности, чтобы правильно судить о полученномъ впечатлѣніи. Въ этомъ неумѣньи и заключается главная ошибка начинающаго. Такое именно явленіе, но въ болѣе примитивной формѣ, замѣчается на пейзажахъ прежнихъ столѣтій. Художники того времени помѣщали на своихъ картинахъ такіе предметы, которыхъ они никакъ не могли видѣть съ той точки, съ которой они рисовали, но о существованіи которыхъ они знали. Любовь къ подобнымъ изображеніямъ была настолько сильна, что художники того времени предпочитали перспективу съ птичьяго полета.

Другая ошибка, частая у начинающихъ, выражается въ неумѣньи согласовать степень густоты красокъ съ разстояніемъ до изображенія, отчего начинающій передаетъ всѣ знакомые ему предметы въ ихъ локальныхъ тонахъ. Слѣдовательно, онъ пишетъ безъ воздушной перспективы, только по памяти. На самомъ же дѣлѣ онъ долженъ стремиться къ тому, чтобы забыть локальные тона и вѣрно передавать только тѣ тона, которые онъ видитъ въ природѣ въ данную минуту. Это правило соблюдается какъ относительно далекихъ предметовъ, такъ и самыхъ близкихъ.

Если яркій солнечный свѣтъ направленъ прямо на холстъ,

то такое освѣщеніе имѣетъ ту невыгодную сторону, что усиливаетъ или ослабляетъ цвѣтъ красокъ. Такъ, самые яркіе тона покажутся на холстѣ болѣе темными. Но такъ какъ слишкомъ глубокихъ тоновъ начинающій обыкновенно избѣгаетъ, то все впечатлѣніе отъ картины получится слишкомъ слабое и мало выразительное. Съ другой стороны, темные тона кажутся при яркомъ освѣщеніи блѣднѣе, слѣдовательно, если тѣневыя партіи велики, то картина окажется слишкомъ темной. Во избѣжаніе подобныхъ нежелательныхъ явленій, совѣтуемъ всегда работать въ тѣни. Вообще, рекомендуемъ выдерживать тона нѣсколько слабѣе или нейтральнѣе, чтобы избѣгнуть кричащихъ и жесткихъ тоновъ. Черное зеркало можетъ въ этомъ случаѣ оказать услугу, но все-таки оно не въ состоиніи предотвратить ошибки, являющіяся какъ слѣдствіе обмана, производимаго дѣйствіемъ контрастовъ. Поэтому всякій художникъ непремѣнно долженъ освоиться съ контрастами для того, чтобы не только понимать ихъ вліяніе, но и умѣть сознательно ими пользоваться для достиженія желаемыхъ эффектовъ. Но какъ ни важно передать точно и правдиво всю постепенность перехода свѣта и тѣней, приходится сознаться, что точная передача невозможна, такъ какъ для этого тѣ средства, которыми располагаетъ художникъ, совершенно недостаточны. Такъ самая бѣлая бумага только въ пятьдесятъ семь разъ свѣтлѣе черной. Но недостатокъ красочныхъ средствъ должно и можно возмѣщать другими средствами, т. е. энергичнымъ употребленіемъ красокъ и соотвѣтственнымъ подборомъ тоновъ. Знакомство съ данными нами выше указаніями на этотъ счетъ помогутъ начинающему достигнуть благопріятныхъ результатовъ и даже незатѣйливый эскизъ превратить въ хорошую картину. Въ нѣкоторыхъ родахъ живописи, какъ напр., въ декоративной, все впечатлѣніе основывается исключительно на удачномъ сопоставленіи контрастовъ и производимыхъ ими эффектахъ. Очень полезно начинающему внимательно приглядѣться къ декораціямъ, чтобы наглядно убѣдиться въ дѣйствіи контрастовъ; къ тому же онѣ всегда исполняются широко и свободно, слѣдовательно, главное въ нихъ не затемняется деталями, и значеніе и цѣль каждаго штриха выясняется очевидно. Подобное исполненіе можетъ и его самого подвинуть къ болѣе рѣшительному и характерному письму. Нужно замѣтить, что въ декораціяхъ, подобно тому

какъ и въ обояхъ, принимается во вниманіе, что зритель смотритъ на нихъ съ болѣе или менѣе значительнаго разстоянія, слѣдовательно, недостающіе переходные тона воспроизводятся самимъ зрителемъ. Такимъ образомъ то, что вблизи представляется только цвѣтными пятнами, издали рисуется въ яркихъ и привлекательныхъ образахъ. Подобнымъ же образомъ поступаютъ и при письмѣ съ натуры: намѣчаются только главныя массы смѣло и увѣренно; для постепеннаго сліянія тоновъ при письмѣ на воздухѣ нѣтъ времени и помимо того даже нѣсколько грубое, но свободное исполненіе производитъ лучшее впечатлѣніе, чѣмъ изящная, но неувѣренная работа. Вообще для этюда нѣтъ необходимости въ тщательномъ и детальномъ исполненіи, такъ какъ цѣль этюда дать не законченную картину, а только надежный фундаментъ для дальнѣйшихъ работъ въ мастерской. Главное достоинство этюда заключается въ точной и свѣжей передачѣ природы. Воздушная перспектива требуетъ постояннаго и внимательнаго къ себѣ отношенія; не менѣе важно постоянно наблюдать за перемѣнами въ состояніи атмосферы, въ яркости и оттѣнкахъ тоновъ, въ измѣненіи освѣщенія и т. д. Только при условіи внимательнаго отношенія ко всѣмъ этимъ явленіямъ можетъ развиться вѣрный глазъ и тонкое пониманіе красокъ.

Особенно хороши для этюдовъ такіе мотивы, которые даютъ большія гармоніи красокъ и свѣта или такіе, которые представляютъ широкія массы теплыхъ и холодныхъ тоновъ и придаютъ мѣстности особый интересъ своими могучими контрастами.

Когда эскизъ нарисованъ, то сначала пишутъ небо, затѣмъ даль и потомъ переходятъ къ среднему и переднему планамъ. Краски накладываются смѣло и увѣренно и по возможности въ правильномъ тонѣ, чтобы избѣжать впослѣдствіи излишнихъ поправокъ. Робость и неувѣренность только повредятъ дѣлу, но не избавятъ отъ ошибокъ.

Всякій эскизъ, даже и неудачный, во всякомъ случаѣ поучителенъ и поясняетъ самому начинающему его сильныя и слабыя стороны. Если онъ выйдетъ слишкомъ теменъ или силенъ, не слѣдуетъ его переправлять, потому что обыкновенно эти поправки больше вредятъ, чѣмъ приносятъ пользы. Кромѣ того тона, кажущіеся сначала слишкомъ глубокими, впослѣдствіи смягчаются сопоставленіемъ другихъ тоновъ. Во всякомъ случаѣ лучше взять слишкомъ сильный тонъ, чѣмъ наоборотъ. Черные тона не должны быть непрозрачны и черны, а всѣ свѣтлые тона должны быть выдержаны чистыми и легкими.

Этюдъ требуетъ времени и нельзя меньше чѣмъ въ два часа набросать сколько нибудь сносный этюдъ, иногда же и четырехъ часовъ едва достаточно. Если же времени очень мало, то приходится довольствоваться карандашнымъ эскизомъ.

Очень полезно на прогулкахъ, въ дорогѣ и т. п. замѣчать красивыя линіи и эффектныя мѣста и набрасывать ихъ сейчасъ же. Быстро измѣняющіеся эффекты въ освѣщеніи, особенно въ горахъ, часто приходится писать на память, потому что во время работы тона измѣняются такъ быстро, что нѣтъ возможности наложить ихъ своевременно. Конечно, такое письмо требуетъ увѣренной и выработанной техники, но и при этомъ условіи сила и вѣрность этихъ тоновъ будетъ еще очень далека отъ оригинала. Поэтому способность быстро и увѣренно набрасывать эскизы необходима какъ для начинающаго, такъ и для опытнаго уже художника; особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно уловить скоропреходящіе и измѣнчивые эффекты. Мы рекомендуемъ, какъ превосходное упражненіе, быстро набрасывать эскизы съ картинъ старыхъ мастеровъ. Копіи должны быть значительно уменьшены. Главное вниманіе совѣтуемъ обращать на свѣта и краски. Подобныя упражненія дадутъ много полезныхъ указаній.

Эскизы не должны ограничиваться ландшафтомъ; все достойное замѣчанія въ отношеніи красокъ, свѣта и тѣней въ фигурахъ, мертвой натурѣ, цвѣтахъ, плодахъ и т. д. можетъ также служить матеріаломъ для эскизовъ. Только такимъ образомъ художникъ разовьетъ въ себѣ способность скоро и увѣренно схватывать все, что попадется ему на глаза.

Для эскизовъ быстро исчезающихъ эффектовъ рекомендуютъ набрасывать бѣгло рисунокъ и отмѣчать карандашемъ главные тона воздуха, далей и воды, напр., небо: сине-черная и жженая свѣтлая охра, индиго и индѣйская красная; лѣсъ на среднемъ планѣ: индѣйская желтая съ пурпуровымъ, крапомъ или ультрамаринъ, хромовая окись и сине-черная; вода: ультрамаринъ и кадмій; для деревьевъ на среднемъ планѣ:

темный оливковый зеленый; для рефлексовъ темнозеленой воды: Вандикъ коричневый и индиго; мохъ на скалахъ: оранжевая (жженая сіена съ маддербрауномъ). Эти замѣтки нужны для дальнѣйшей разработки на дому, но онѣ требуютъ точнаго знанія смѣшиванія красокъ. Поэтому совѣтуемъ начинающему не забывать указанныхъ выше таблицъ красокъ для ландшафта и почаще къ нимъ обращаться. Только послѣ такихъ упражненій начинающій научится правильно судить о различныхъ оттѣнкахъ, встрѣчающихся въ природѣ, и получить способность быстро читать тона. Повторяемъ еще разъ, что для достиженія такихъ результатовъ необходимъ продолжительный трудъ и только долгій опытъ поможетъ вполнѣ овладѣть всѣми тѣми средствами, какими располагаетъ художникъ. Впослѣдствіи можно увеличить количество тѣхъ красокъ, которыя мы указали начинающему, другими менѣе необходимыми.

Что касается общаго тона этюда, то передній планъ выдерживается блѣднѣе остальныхъ частей картины.

Передній планъ долженъ заключать въ себѣ абсолютно свѣтлыя мѣста, но тѣни могутъ быть очень глубокими. Такимъ образомъ свѣтъ еще болѣе выдѣляется и картинѣ сообщается больше свѣжести. Свѣта передняго плана накладываются очень густо, отчего получается блестящее впечатлѣніе. Если свѣта далей и средняго плана цвѣтные, то чистые бѣлые цвѣта передняго плана выступаютъ еще смѣлѣе. Если же послѣдніе дѣйствуютъ нѣсколько рѣзко, то имъ придаютъ слабый желтоватый тонъ. Но при примѣненіи блестящихъ цвѣтовъ нужно соблюдать большую осторожность, чтобы избѣжать рѣзкости и жесткости.

Для того, чтобы картина производила сильное впечатлѣніе, необходимы какъ самые сильные свѣта, такъ и самыя глубокія тѣни. Кромѣ того эти контрастирующіе тона необходимы для того, чтобы раздѣлить другъ отъ друга различныя части картины. Контрасты служатъ главнымъ основаніемъ для рельефнаго изображенія предметовъ, которое достигается тремя способами:

1) Предметъ представляется силуэтомъ т. е. на свѣтломъ фонѣ его пишутъ темнымъ и наоборотъ. Къ такому способу часто приходится прибѣгать въ даляхъ и на среднемъ планѣ ландшафта.

2) Свѣтлыя части предмета пишутъ свѣтлѣе фона, тѣни— темнѣе; слѣдовательно, предметъ отдѣляется отъ фона большей силой свѣта и тѣни. Этотъ способъ примѣняется во всѣхъ картинахъ. Но начинающій долженъ остерегаться передавать слишкомъ сильно разницу между свѣтомъ и тѣнью на среднемъ планѣ и въ даляхъ, гдѣ разница эта должна быть меньше, чѣмъ на переднемъ планѣ.

3) Свѣтлыя стороны предмета помѣщаютъ на темномъ фонѣ, темныя на свѣтломъ. Этотъ пріемъ, особенно въ соединеніи со вторымъ, производитъ сильное дѣйствіе и употребляется преимущественно на переднемъ планѣ.

Въ картинахъ нидерландцевъ этотъ методъ особенно часто примѣнялся.

Приведенныя нами здѣсь указанія были почти неизвѣстны въ первую половину текущаго столѣтія.

Средній планъ выдерживается по возможности въ глубокихъ тонахъ, такъ какъ въ немъ заключается главная тѣнь, подобно тому какъ въ небѣ—главный свѣтъ. Обширныя тѣневыя массы средняго плана представляются нѣсколько тяжелыми, потому необходимо нѣкоторые предметы выдерживать въ болѣе глубокомъ тонѣ, чѣмъ весь планъ. Искусное размѣщеніе подобныхъ предметовъ зависитъ отъ умѣнья и вкуса начинающаго. Опытъ скоро укажетъ настоящее мѣсто для этихъ темныхъ мѣстъ. Во всякомъ случаѣ они не должны находиться въ центрѣ картины и на одинаковомъ разстояніи отъ двухъ выдающихся точекъ. Выборъ предметовъ: скалъ, фигуръ и т. д. которые служатъ для темныхъ мѣстъ, долженъ быть предоставленъ вкусу самого начинающаго. Можно также придать тѣни большую глубину и силу въ ея средней части, но во всякомъ случаѣ одно мѣсто всегда должно быть выдержано въ глубокомъ тонѣ.

Различные свѣтовые эффекты, часто совершенно случайные и не умышленные, являются нерѣдко какъ результатъ сліянія тоновъ при первомъ накладываніи. Смотря по ихъ формѣ, эти эффекты иногда очень полезны для далей, для почвы, полей и т. д. При той свободѣ, какой пользуется художникъ въ выборѣ средствъ для полученія цѣльнаго худо-

жественнаго изображенія, нѣтъ необходимости во всемъ слѣпо придерживаться природы, напр., ничто не помѣшаетъ художнику переставить дерево, скалу такъ, какъ онъ находитъ выгоднѣе въ интересахъ красоты изображенія. Впрочемъ, это указаніе относится только къ переднему плану.

Всегда нужно добиваться того, чтобы схватывать самыя характеристичныя черты явленія, раздѣляя ихъ отъ случайныхъ, и тогда малѣйшія линіи сколько нибудь значительныя не пройдутъ незамѣченными. Особенно важны *контрасты.* Мы уже не разъ упоминали, что сила изображенія не зависитъ исключительно отъ примѣненія сильныхъ и яркихъ красочныхъ тоновъ. Сила изображенія гораздо больше зависитъ отъ удачнаго сопоставленія контрастирующихъ тоновъ. Замѣтимъ также, что большая сила передняго плана сообщаетъ далямъ воздушность, напр., если свѣтовые тона желтые и теплые, то въ переднемъ планѣ должно быть болѣе синихъ тоновъ. Если же свѣта далей холодные, то желтые и красные тона передняго плана придаютъ далямъ воздушность.

Подобные контрасты не всегда примѣнимы, такъ, напр., при озображеніи ранняго утра или захода солнца сила изображенія зависитъ болѣе отъ свѣта и тѣни, чѣмъ отъ красокъ. Чтобы правильнѣе пользоваться выгодными сторонами контрастовъ, рекомендуютъ уравновѣшивать дѣйствія свѣтовыхъ и тѣневыхъ частей, т. е. болѣе сильные свѣта ограничивать меньшимъ пространствомъ, а тѣни разлагать на большія пространства. Исключительное преобладаніе свѣта надъ тѣнями производитъ непріятное впечатлѣніе.

Выпуклое, рельефное изображеніе предметовъ въ большинствѣ случаевъ не можетъ быть достигнуто простой передачей красокъ предмета, потому что впечатлѣніе выпуклости предмета зависитъ не только отъ краски, свѣта и тѣни, но (какъ это видно въ стереоскопѣ) и отъ впечатлѣнія, получаемаго обоими глазами. При разсматриваніи картины происходитъ обратное явленіе, почему картина кажется пластичнѣе, если закрыть одинъ глазъ.

Такъ какъ художнику приходится считаться съ этимъ явленіемъ, то онъ долженъ пользоваться всѣми средствами, какія только находятся въ его распоряженіи, для возвышенія рельефности изображенія. Такимъ средствомъ можетъ служить

усиленіе контрастовъ. Въ этомъ случаѣ очень полезно черное зеркало, съ помощью котораго легко опредѣлить ту силу свѣта, при которой контрастирующіе цвѣта выступаютъ особенно замѣтно.

Наша палитра слишкомъ бѣдна, чтобы передать во всей полнотѣ различныя степени свѣта въ природѣ и увеличить эту разницу можно только кажущимся образомъ — черезъ искусное пользованіе контрастирующими цвѣтами. Слѣдовательно, чтобы усилить дѣйствіе красокъ, совѣтуемъ начинающему выдерживать тѣни краской, контрастирующей съ окраской свѣтлыхъ предметовъ. Другой способъ, который часто примѣняется, состоитъ въ томъ, что тѣни накладываются той же самой краской, но въ болѣе глубокомъ тонѣ. Этотъ способъ менѣе дѣйствителенъ, чѣмъ первый. Контрастирующіе тона встрѣчаются нерѣдко и въ природѣ, но ихъ не замѣчаютъ, потому что обращаютъ все вниманіе только на локальные цвѣта и упускаютъ изъ виду дѣйствіе освѣщенія.

Рекомендуемъ начинающему строго соблюдать слѣдующее важное правило: *при холодныхъ свѣтахъ — теплыя тѣни*; иногда бываетъ обратное: *теплыя свѣта—холодныя тѣни.* Но слишкомъ большія массы холодныхъ тѣней дѣйствуютъ очень непріятно.

Нѣкоторыхъ эффектовъ, какъ непріятныхъ, по возможности надо избѣгать. Такъ, напримѣръ, не совѣтуемъ часто употреблять *зеленовато-синій* и *зеленовато-желтый* цвѣта. Первый производитъ хорошее впечатлѣніе только въ совсѣмъ слабыхъ или нейтральныхъ тонахъ. Въ высшей степени разнообразная по тону и цвѣту зелень растительности, большое различіе въ цвѣтѣ освѣщенныхъ и тѣневыхъ частей деревьевъ происходитъ отъ особеннаго оптическаго свойства хлорофила (зелень листвы), который отражаетъ не только желтый, зеленый и сине-сѣрый, но и красный цвѣтъ.

При низко стоящемъ солнцѣ, солнечные лучи содержатъ преимущественно красный, оранжевый и желтый цвѣта. Эти цвѣта въ оранжевомъ свѣтѣ неба выступаютъ очень слабо. Отсюда происходятъ тѣ въ высшей степени некрасивые, кричащіе эффекты красокъ и свѣта, которые часто наблюдаются въ лѣсистыхъ мѣстностяхъ, особенно въ горахъ и при низко стоящемъ солнцѣ, при туманной погодѣ и осеннимъ утромъ.

Отъ дѣйствія контрастовъ дѣйствіе этихъ эффектовъ становится еще рѣзче и неблагопріятнѣе. Передачи ихъ надо избѣгать, особенно когда въ нихъ преобладаютъ лимонно-желтые и канареечно-желтые или сине-зеленые тона, что встрѣчается въ природѣ очень часто.

Вообще съ зеленымъ цвѣтомъ даже въ ландшафтѣ надо обращаться очень осторожно и расчетливо. Хотя нерѣдко главная прелесть ландшафта заключается именно въ роскошной зелени, но опытъ показалъ, что картины, выдержанныя преимущественно въ зеленомъ, производятъ непріятное впечатлѣніе, какъ бы близко ни стояли онѣ къ природѣ по своей правдивости и точности.

Еще одно замѣчаніе относительно изображенія свѣтлыхъ, ярко освѣщенныхъ солнцемъ, предметовъ. Эти предметы представляются нашему глазу бѣлыми, но одинъ бѣлый цвѣтъ не годится для изображенія солнечнаго свѣта, какъ это доказываютъ изображенные такимъ образомъ предметы, — всѣ они производятъ холодное и жесткое впечатлѣніе. Гораздо болѣе подходятъ тона, въ которыхъ выступаютъ три призматическихъ цвѣта; эти цвѣта уничтожаютъ холодность и придаютъ гармоничность другимъ частямъ картины.

Предлагаемъ читателю нѣсколько смѣшиваній, которыя могутъ служить для изображенія самаго яркаго солнечнаго сіянія со всѣми его переходами до самыхъ глубокихъ тѣней и въ самыхъ разнообразныхъ тонахъ. Впрочемъ, и другія краски могутъ служить для той же цѣли. Наша цѣль — дать наиболѣе подходящія соединенія.

Неаполитанская желтая (или кадмій), киноварь и кобальтъ — для самыхъ яркихъ свѣтовъ.

Сырая сіена (или коричневая охра), киноварь (крапный лакъ) и ультрамаринъ.

Англійская красная (индѣйская красная), коричневая охра и индиго съ ультрамариномъ.

Сырая умбра, madderbraun и индиго съ небольшимъ количествомъ жженой сіены.

Жженая сіена, madderbraun и черная.

Жженая умбра, пурпуровый крапъ и черная.

Очень важно еще разнообразіе формъ красокъ, но не надо впадать въ пестроту. Что касается формъ, то рекомендуется не выбирать для ландшафта слишкомъ монотонныхъ изображеній; гораздо благодарнѣе такіе мотивы, которые представляютъ нѣкоторое разнообразіе въ почвѣ, группировкѣ или формахъ деревьевъ и т. п. Относительно колорита замѣтимъ, что слѣдуетъ избѣгать однотонности, особенно при изображеніи болотистой мѣстности.

На переднемъ планѣ слѣдуетъ помѣщать что-нибудь такое, что требуетъ болѣе живыхъ и богатыхъ красокъ, напр., отдѣльные дома, хижины и т. п. При этомъ необходимо пользоваться очень широко всѣми находящимися въ распоряженіи художника красками, но не ограничиваться условными и однообразными комбинаціями. Объ этомъ мы уже не разъ говорили раньше и считаемъ не лишнимъ повторить еще разъ и предостеречь неопытнаго художника отъ частыхъ повтореній однѣхъ и тѣхъ же красокъ и предметовъ.

Пейзажистъ долженъ остерегаться слѣпого и робкаго подражанія природѣ. Подобныя картины никогда не оставляютъ сильнаго впечатлѣнія. Всегда можно одно отбросить, другое прибавить и такимъ образомъ достичь желаемаго впечатлѣнія. Въ природѣ, какъ мы уже говорили, нерѣдко встрѣчаются непріятные и рѣзкіе эффекты, но нѣтъ никакой необходимости передавать ихъ на полотно, потому что всегда можно найдти благодарные и колоритные мотивы.

Если во время работы начинающій замѣтитъ какія нибудь подходящія для эскиза фигуры и вообще штафажъ, напримѣръ, повозку, а наносить на эскизъ штафажъ по ходу работы еще рано, то лучше всего зарисовать его въ записную книжку, чтобы потомъ, въ случаѣ надобности, имъ воспользоваться.

Еще разъ совѣтуемъ начинающему никогда не поправлять этюдовъ съ природы на дому, потому что каждый этюдъ носитъ на себѣ отпечатокъ особенной свѣжести и реальности, которыя поправками можно только испортить.

Еще нѣсколько замѣчаній относительно этюдовъ въ различныя времена года. Весна даетъ художнику богатѣйшій матеріалъ. Особенно хороши берега рѣкъ, опушка лѣса и т. д. Это время года отличается блестящей и самой нѣжной зеленью. Для такой зелени нужны самыя яркія краски: зеленая Поля Веронеза, идѣйская желтая, гуммигутъ съ хромовой

окисью и желтымъ ультрамариномъ. Распускающіеся листья даютъ многочисленные теплые, напоминающіе осеннюю листву, фіолетовые и красные тона, для которыхъ наиболѣе подходитъ крапъ и даже киноварь. Но и эти сильныя краски все-таки слабы въ сравненіи съ красками природы.

Лѣто въ своей роскошной растительности представляетъ болѣе законченныя и менѣе разнообразныя въ краскахъ массы. Но при всемъ томъ богатство тоновъ весьма велико, особенно въ листвѣ деревьевъ, и художнику приходится бороться со многими трудностями. Лучшее время для этюдовъ — ближе къ вечеру, когда предметы теряютъ рѣзкую опредѣленность очертаній и покрываются мягкими полутонами. Въ то же время небо разцвѣчивается безчисленными и эффектными тонами, деревья передняго и средняго плана вырисовываются сильно и опредѣленно, а все вмѣстѣ представляетъ богатѣйшій и блестящій по колориту мотивъ.

Осенній лѣсъ особенно богатъ великолѣпными и блестящими красками. Отцвѣтающая зелень буковъ, березъ и другихъ деревьевъ принимаетъ самые яркіе и самые глубокіе красные и желтые тона. Эта прихотливая окраска на солнцѣ получаетъ еще большій блескъ и яркость, а при контрастѣ съ глубокими сине-зелеными тонами хвойныхъ деревьевъ доходитъ до поразительнаго эффекта.

Ясные дни поздней осени или сухіе и свѣтлые дни въ началѣ зимы могутъ представлять удобный случай для изученія сучьевъ, такъ какъ въ это время года на деревьяхъ еще остаются слѣды осенней листвы, особенно въ горныхъ странахъ и въ хвойныхъ лѣсахъ. Вообще это время года даетъ много благодарныхъ мотивовъ для эскизовъ.

Что касается снѣжныхъ ландшафтовъ, то рѣдко кто пишетъ ихъ съ натуры на воздухѣ, хотя бы уже изъ одного опасенія за здоровье. Но нельзя не замѣтить, что рѣдко заходъ солнца бываетъ такъ великолѣпенъ, какъ зимою.

Между прочимъ скажемъ нѣсколько словъ о Венеціи, которая въ послѣднее время такъ часто посѣщается художниками, особенно англичанами и американцами, какъ мѣстность особенно благодарная для этюдовъ. Для архитектурной живописи, маринъ и жанра (Riva de Schiavoni) Венеція дѣйствительно представляетъ неисчерпаемый источникъ вѣчно новыхъ

мотивовъ, несмотря на то, что изъ этого источника черпаютъ уже цѣлыя столѣтія. Нигдѣ не найти такихъ капризныхъ контрастовъ въ краскахъ и гармоніи, чѣмъ объясняется такое богатство красокъ и тоновъ въ картинахъ венеціанскихъ мастеровъ и такой сочный и блестящій колоритъ, который и понынѣ остается почти недоступнымъ идеаломъ.

Начинающіе, которымъ приходится встрѣчаться съ художниками и людьми, понимающими искусство и умѣющими вѣрно о немъ судить, сдѣлаютъ очень хорошо, если будутъ иногда показывать имъ свои работы. Отъ нихъ они услышатъ правильную оцѣнку своихъ работъ и получатъ полезныя замѣчанія, которыя помогутъ имъ на будущее время избѣжать повторенія тѣхъ же ошибокъ.

Дадимъ начинающему еще одинъ добрый совѣтъ: никогда не увлекаться похвалами и одобреніями, на которыя такъ щедры люди, ничего не понимающіе въ искусствѣ. Въ домашнемъ кругу всегда особенно склонны видѣть проявленія необыкновеннаго таланта въ самой обыкновенной работѣ. Но самъ художникъ скоро убѣждается, что чѣмъ больше пріобрѣтается опытности, тѣмъ все шире и шире раздвигаются передъ его глазами границы искусства. Отъ таланта начинающаго, зависитъ дальнѣйшее совершенствованіе и чѣмъ скорѣе научится онъ схватывать красоту и характерность формъ, ихъ наиболѣе красивыя линіи и краски, тѣмъ лучше для него. Никакихъ законовъ относительно того, что и какъ изображать — нѣтъ. Для каждаго произведенія основное правило заключается въ томъ, что художнику позволено все, что только онъ въ состояніи выполнить со вкусомъ и пониманіемъ.

Какъ въ теоретическомъ, такъ и въ практическомъ отдѣлѣ настоящаго руководства мы не упустили ничего, что могло бы служить полезнымъ указаніемъ для начинающаго и дали по возможности вѣрный путь для того, чтобы начинающій могъ самостоятельно заниматься, удовлетворяя всѣмъ требованіямъ, предъявляемымъ какъ къ этюдамъ, такъ и къ болѣе законченнымъ произведеніямъ.

Достигнуть высшаго совершенства въ области искусства очень трудно и какъ бы хороши и удачны ни казались работы, художникъ никогда не долженъ забывать, что онѣ все

1469

еще слишкомъ далеки отъ правды и красоты природы. Но пусть эта мысль о невозможности полной передачи природы на полотно не пугаетъ художника. Этотъ трудъ самъ по себѣ такъ прекрасенъ и увлекателенъ, что тотъ, кто серьезно ему отдается, никогда не пожалѣетъ о потраченномъ времени. Область искусства неисчерпаема и горизонты ея расширяются тѣмъ больше, чѣмъ глубже въ нее проникаютъ.

Еще разъ напомнимъ о томъ вредѣ, какой приноситъ работѣ примѣненіе непрочныхъ красокъ, а также плохая техника. Въ такомъ случаѣ порча картины никогда не заставитъ себя долго ждать: выцвѣтаніе, исчезновеніе красокъ, ихъ потемнѣніе и чернота, растрескиваніе густыхъ слоевъ краски до самаго холста, появленіе большихъ трещинъ, иногда совершенно искажающихъ работу — все это или совсѣмъ губитъ картину, или требуетъ немедленной реставраціи, дорого стоющей и не всегда достигающей цѣли. Поэтому рекомендуемъ еще разъ: гдѣ требуется прочность, тамъ необходимо избѣгать непрочныхъ красокъ или несоотвѣтствующаго ихъ характеру употребленія. Масло слѣдуетъ употреблять осторожно, особенно сушащее масло, сиккативы и прочіе, тому подобные, препараты. Настоятельно совѣтуемъ избѣгать писать по недостаточно высохшему грунту.



ОГЛАВЛЕНІЕ.